

Eichendorffs Kritik der Romantik

**ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich**

vorgelegt von
OTTO KELLER
von Villigen AG

**Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger**

**JURIS-VERLAG ZÜRICH
1954**

Eichendorffs Kritik der Romantik

**ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich**

vorgelegt von

OTTO KELLER

von Villigen AG

**Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger**

**JURIS-VERLAG ZÜRICH
1954**



Meinen Eltern



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
I. Interpretation einiger wichtiger Begriffe in den theoretischen Schriften	9
1. Poesie: Definition, Aufgabe	9
2. Romantische Poesie	15
3. Die deutsche Romantik: Entstehung, Aufgabe	18
II. Kritik der deutschen Romantik in den theoretischen Schriften .	23
1. Novalis. Friedrich Schlegel	23
2. Tieck	27
3. Brentano	29
4. Die „Schuld“ der Romantiker	32
III. Kritik der deutschen Romantik im dichterischen Werk . . .	36
1. In „Ahnung und Gegenwart“	36
Die Romana-Episode	36
Erwin	62
Rudolf - Leontin	65
2. In den Gedichten	70
IV. Eichendorff als Romantiker	76
Literaturverzeichnis	82

Einleitung

Eichendorff hat sich in seinem Alter in verschiedenen Schriften mit Dichtung und Geistesleben seiner Zeit auseinandergesetzt. So sind auch Schriften über die deutsche romantische Poesie und das romantische Geistesleben entstanden.

In seiner in dieser Hinsicht bedeutendsten Schrift, dem zweiten Teil der „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands“, schreibt Eichendorff: „Noch ist kein Menschenalter vergangen, seit diese Romantik wie eine prächtige Rakete funkelnd zum Himmel emporstieg, und nach kurzer wunderbarer Beleuchtung der nächtlichen Gegend, oben in tausend bunte Sterne spurlos zerplatzte. Der Pöbel lacht, und die Gebildeten, kaum noch vom Staunen und Entzücken erholt, reiben sich die Augen von der Blendung und gehen gleichgültig wieder an ihre alten Geschäfte. Woher der rasche Wechsel? Was hat diese Poesie verbrochen, daß sie überhaupt einmal Mode werden, und eben so schnell wieder aus der Mode kommen konnte? — Zur Verständigung dieser befremdenden Erscheinung und ihrer historischen Notwendigkeit, wollen wir Reichtum, Schuld und Buße der Romantik in den folgenden Umrissen noch einmal an uns vorübergehen lassen“ (Romantik 6/7).

Auch Eichendorff gehört zu denen, die die deutsche Romantik erlebt haben, die aber auch Zeugen ihres Unterganges geworden sind. Mit dem oben genannten Ziel will sich der Dichter nochmals dieser verschwundenen Epoche, der Romantik, nähern, um die Ursachen ihres Unterganges, ihre „Schuld“, zu verdeutlichen. — Dabei wollen wir den Dichter begleiten und im ersten Teil unserer Untersuchung herauszuarbeiten versuchen, was Eichendorff in seinen theoretischen Schriften als eigentliche „Schuld“ der deutschen Romantik bezeichnet. Aufgabe des zweiten Teiles wird es dann sein, zu untersuchen, wie sich Eichendorff auch in seinem dichterischen Werk mit der Romantik auseinandersetzt.

Bevor wir aber auf unser eigentliches Thema eingehen, möchten wir in einem vorbereitenden Kapitel die wichtigsten Begriffe, die

Eichendorff in seinen theoretischen Schriften verwendet, näher umschreiben.

Ich möchte es nicht unterlassen, meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Emil Staiger, der das Entstehen dieser Arbeit durch wertvolle Ratschläge gefördert hat, an dieser Stelle herzlich zu danken.

I. Interpretation einiger wichtiger Begriffe in den theoretischen Schriften

1. Poesie: Definition, Aufgabe

Eichendorff versucht oft, den Begriff Poesie zu bestimmen. Wenn er in umfassendem Sinne von Poesie spricht, bezeichnet er sie als „potenzierten Ausdruck des innern Lebens einer Nation“ (Drama 187). An anderer Stelle definiert er sie als „Blüte der Gesamtbildung einer Nation“, diese Bildung aber sei der Ausdruck des sittlichen und religiösen Zustandes derselben (Roman 1). Danach versteht Eichendorff offenbar unter „innerem Leben einer Nation“ vorwiegend das sittliche und religiöse Verhalten. An anderer Stelle spricht er dies direkt aus in den Worten, die innere Geschichte der Nation sei ihre Religion (Lit. 112). In der Literaturgeschichte schreibt er weiter, eine Nation sei eine feste brüderliche Phalanx von Glauben, Sitte und Denkart, und als Beispiel führt er Spanien zur Zeit Calderons und England zur Zeit Shakespeares an. Poesie ist demnach nach Eichendorff ein potenziertes Spiegelbild des religiösen und sittlichen Lebens einer Nation und folglich auch dem Wandel der Zeit unterworfen, indem sie religiöse Wandlungen spiegelt.

Doch darf diese Definition nicht zu eng aufgefaßt werden. Andere Charakterisierungen lassen vermuten, daß Eichendorff unter religiösen und sittlichen Zuständen das ganze geistige Leben versteht. Darauf hin weist die Definition, Poesie sei der „künstlerische Ausdruck einer Weltansicht“ (Roman 250). Besonders wird dies noch ersichtlich, wenn der Begriff Religion erörtert wird, dem bei Eichendorff eine umfassende Bedeutung zukommt. Diese zuletzt angeführte Definition ist aber zugleich eine gewisse Einschränkung, indem der Begriff „künstlerischer Ausdruck“ die Poesie abgrenzt von andern Schriften, die natürlich auch das geistige Leben spiegeln können. In der Literaturgeschichte macht Eichendorff zudem einen deutlichen

Unterschied zwischen Schrifttum im allgemeinen, das er als Literatur bezeichnet — zu welcher z. B. die Philosophie gehöre —, und der Poesie, die nur ein Teilgebiet der Literatur ausmache.

Eichendorff stellt an die Poesie folgende Forderung: „Die unabweisbare Aufgabe der Poesie ist überall die Darstellung des Ewigen und Schönen im Irdischen“ (Roman 195).

In der Literaturgeschichte geht Eichendorff weiter ein auf die Begriffe Ewiges und Schönes. Er charakterisiert hier wieder die Poesie, und zwar in dem Sinne, daß er ihre Aufgabe umschreibt. Poesie sei die sinnliche Darstellung des Ewigen und immer und überall Bedeuten, welches auch jederzeit das Schöne sei, das verhüllt das Irdische durchschimmere. „Dieses Ewige ist aber eben die Religion, und das künstlerische Organ dafür das in der Menschenbrust unverwüstliche religiöse Gefühl“ (Lit. 22). Hier setzt Eichendorff das Ewige dem Schönen gleich und bezeichnet beides als Religion. Das Entstehen des religiösen Gefühls leitet Eichendorff her aus dem Gefühl des Ungnügens des irdischen Daseins, das durch alle Zeiten und Völker gehe. Daher entstehe das Bedürfnis, „das irdische Dasein an ein höheres über diesem Leben anzuknüpfen. Dieses Streben, durch welches alle Perfektibilität und der wahre Fortschritt des Menschengeschlechts bedingt wird, ist eben das Wesen der Religion“ (Lit. 21).

Religion bedeutet demnach für Eichendorff die Verbindung des Endlichen mit einem über ihm stehenden Unendlichen, und zwar legt er dabei das Hauptgewicht auf das Streben nach einem Unendlichen. Denn das ewige Streben danach, die Sehnsucht, ermöglicht erst den wahren, das heißt unendlichen Fortschritt. Religion setzt so beständig Vergangenheit und Gegenwart mit einer „geheimnisvollen Zukunft“ in Verbindung. Sie nimmt dem irdischen Dasein das Gefühl der Ungnüge, der Vergänglichkeit, indem sie ihm den Weg weist, der aus der Selbstbefangenheit herausführt und den Blick auf ein Unendliches eröffnet.

Die Vermittlung des Endlichen mit dem Unendlichen sieht Eichendorff in der christlichen Religion, in der Menschwerdung Christi, am reinsten verwirklicht (Romantik 3). Grund aller Religion ist für Eichendorff der lebendige Glaube (Roman 95), und zwar im Christentum der Glaube an die Gottheit Christi und an seine Lehre als göttliche Offenbarung. Unter allen christlichen Kirchen bezeichnet Eichendorff in seinen theoretischen Schriften die positive, d. h. katholische Kirche als die wahre Hüterin der göttlichen Offenbarung. In

ihr vollziehe sich die geheimnisvolle Vermittlung des Irdischen und Ewigen immer wieder.

Wir sehen hier Eichendorff in seinen theoretischen Schriften auf dem Boden der katholischen Kirche stehen, die er allein als die wahre anerkennt. Doch würde man Eichendorff mißverstehen, wenn man ihm deswegen Intoleranz oder Aehnliches vorwürfe. Seine Ansichten über Religion sind, wie wir bereits gesehen haben, keineswegs eng, dogmatisch. Er redet einer weiten christlichen Frömmigkeit das Wort. Wenn er diese bei Anhängern einer andern christlichen Konfession findet, wird er ihr vollkommen gerecht. So nennt er z. B. die Poesie des Protestanten Arnim katholischer als die seiner katholisierenden Zeitgenossen, weil sie von einer wahren christlichen Gesinnung erfüllt sei.

Aus diesen Ausführungen ist ersichtlich, daß nach Eichendorff die Poesie mit der Religion in Beziehung tritt, da sie ja Darstellung des Ewigen im Irdischen ist. Ueber das Verhältnis von Religion und Poesie äußert sich Eichendorff oft. Wir haben bereits gesehen, daß er die Poesie als das Spiegelbild der religiösen Zustände bezeichnet. An anderer Stelle geht er noch weiter in der Behauptung, Poesie wurzle ursprünglich in dem religiösen Gefühle der Völker, und das Epos sei ein Endprodukt des Mythos (Drama 1). Es ist verständlich, daß Eichendorff besonders der Einwirkung des Christentums auf die Poesie größte Bedeutung zumißt. Das Christentum habe das Irdische durch Verknüpfung mit dem Himmel unabsehbar erweitert (Roman 4). Die Poesie der Christen sei daher eine Poesie der Zukunft, der Wehmut, der Ahnung und der Sehnsucht (Roman 7). Sie sei nach dem Unendlichen gerichtet, während die Poesie der Alten Vergötterung der Sinnlichkeit sei. Das Christentum habe die Poesie von der äußern Welt nach der innern, vom Realen zu Gemütszuständen überführt, und dessen neue ideale Weltansicht sei für die Poesie wenigstens ebenso günstig als die alte sinnliche, d. h. die der Griechen und Römer (Roman 9).

Indem die christliche Poesie sich nach dem Unendlichen richtet, fällt sie mit dem Grundwesen der christlichen Religion zusammen. Zu diesem Schluß kommt Eichendorff in seiner Literaturgeschichte. Er führt dort aus, wenn das religiöse Gefühl wahrhaft lebendig sei, werde es sich nicht mit müßiger Sehnsucht begnügen, sondern in allen bedeutendern Erscheinungen des Lebens sich abspiegeln, am entschiedensten in der Poesie, deren Aufgabe, wenngleich auf anderem Gebiet und mit anderen Mitteln, offenbar mit jenem Grund-

wesen der Religion zusammenfalle, also in ihrem Kern selbst religiös sei (Lit. 21).

Setzt Eichendorff die Poesie gleich der Religion? Dies würde seinen oben angeführten Aussagen über das Wesen der christlichen Religion widersprechen; denn dann wäre ja auch der Dichter Stifter wie Christus. Auch die zuletzt angeführte Aussage macht in bezug auf unsere Frage einen Vorbehalt: die Poesie betätige sich auf anderm Gebiet und mit andern Mitteln. In anderm Zusammenhange führt Eichendorff dies näher aus (Drama 14 f.). Er vergleicht Gottesdienst und Drama, Glauben und Dichten. Sie seien, obgleich in der Wurzel eins, dennoch grundverschieden. Das eine nehme gleichmäßig den ganzen Menschen, das andere vorzugsweise Gefühl und Phantasie in Anspruch, „der Glaube geht unmittelbar in die Tiefe auf Erkenntnis oder vielmehr Anschauung der Wahrheit, die Poesie nach außen auf Schmuck und künstlerischen Ausdruck des gläubig Erschauten“. Die Betonung von Gefühl und Phantasie im Bereiche des dichterischen Schaffens darf nicht einseitig verstanden werden, als ob Eichendorff hier das Walten des Verstandes ablehne. In der Literaturgeschichte widerspricht er sich sogar ausdrücklich, wenn er schreibt, auch das habe die Poesie mit der Religion gemein, daß sie wie diese den ganzen Menschen: Gefühl, Phantasie und Verstand gleichmäßig in Anspruch nehme (Lit. 22). Doch aufschlußreicher ist der zweite Teil des Vergleichs von Poesie und Glauben, indem der Glaube den Menschen unmittelbar in Beziehung zur Wahrheit, zum Ewigen, setze, während die Poesie diese symbolisch vermittele. Darauf hin weist auch die Bemerkung, Poesie sei zwar nicht das Licht, aber das Medium des Lichts.

Entschieden wehrt sich Eichendorff gegen die Ansicht, Dichtkunst sei eine Profanierung der Religion, ein nutzloses bloßes Luxurieren des menschlichen Geistes. Die Poesie und überhaupt die Kunst sei im Gegenteil eine mächtige Schwinge bei der Erkenntnis der Wahrheit. „Diese Bedeutung der Poesie als eines geheimnisvollen Organs zur Wahrnehmung wie zur Mitteilung der göttlichen Dinge, ist auch von jeher von der Kirche anerkannt worden, wie sie durch ihre Münster, ihre Musik, ihre Hymnen und Heiligenbilder zu allen Zeiten bekundet hat; ja, der ganze äußere Kultus der Kirche selbst ist ein großes bedeutungsvolles Kunstwerk“ (Roman 203). Aber auch auf die andere Seite will Eichendorff nicht zu weit gehen. Poesie könne nicht einfach in Bausch und Bogen heilig gesprochen werden; denn die Versuchung und die Gefahr für die Poesie bestehe immer,

daß sie sich von ihrer ursprünglichen Heimat, der positiven Kirche, entferne, ja als eine Religion der subjektiven Eigenmacht geradezu in Opposition gegen jenen höhern Organismus trete (Roman 203).

So viel geht aus dem Vorangehenden hervor, daß Eichendorff der Meinung ist, wahre Poesie müsse auf dem Grunde der positiven Kirche wurzeln, d. h. christlich sein, um zusammen mit der Kirche für sie zu wirken. Doch will er der Poesie unbedingt die Selbständigkeit bewahrt wissen. Dies bezeugt u. a. die Bemerkung, Poesie solle keine Magd der Religion oder der Moral sein, sondern durch ihre eigentümliche Zauberformel die Schönheit, wo sie immer verborgen leuchte, aus den Banden der Philister befreien (Lit. 234).

Eichendorff bezeichnet die Poesie als Darstellung des Ewigen und Schönen im Irdischen. Wir sind bereits bei der Erörterung des Problems Poesie—Religion auf die Frage nach dieser Vermittlung von Ewigem und Irdischem gestoßen. Dort bezeichnete Eichendorff Poesie im Gegensatz zur Religion als „künstlerischen Ausdruck“ des gläubig Geschauten. An anderer Stelle führt er dies deutlicher aus. Die christliche Poesie sei nach dem Unendlichen gerichtet. Doch sei dieses an sich undarstellbar. Um es zur poetischen Erscheinung zu bringen, müsse seine Vermittlung mit dem Irdischen durch Symbolik versucht werden. Dies sei auf zwei scheinbar verschiedenen Wegen ausgeführt worden. Die einen seien von einer allgemeinen Weltsymbolik ausgegangen und hätten von da aus das Bild in der irdischen Erscheinung gesucht als einer bloßen Allegorie jener Symbolik. In dieser Richtung hätte Dante das höchste geleistet. Eichendorff nennt diese Poesie Kunstpoesie. Die andern seien vom Einzelnen ausgegangen und hätten darin die höhere Bedeutung gesucht und gestrebt, jeden verhüllten Keim des Ewigen hinauf zur symbolischen Schönheit emporzuranken, nach der sich alle sehnen. Diese Poesie bezeichnet Eichendorff als Naturpoesie. Calderon und Shakespeare hätten darin höchstes geleistet (Roman 9).

Nach Eichendorffs Worten wäre die erste Dichtungsart, die Kunstpoesie, eine mehr allegorische, indem sie für das Ewige — ein metaphysisches Abstraktum, wie es Eichendorff auch nennt — ein Beispiel sucht im Irdischen. Die zweite Dichtungsart, die Naturpoesie, wäre hingegen mehr eine symbolische, indem sie versuche, dem Irdischen höhere Bedeutung zu geben.

Eichendorff nennt aber den Unterschied der beiden Dichtungsarten einen scheinbaren. Kunstdichtung wie Naturdichtung werden eben erst dadurch Poesie, daß jene ihre wesenslosen Gedanken in

einzelnen wirklichen Naturgestalten verkörpern, diese dagegen dasselbe Material nach demselben Lichte wende und emporpfeilern lasse. „Beide also treffen, gleichviel ob herabsteigend oder aufsteigend, auf dem gemeinsamen Boden der Natur zusammen, und es wird uns, wenn die Gestalten nur wahrhaft lebendig geworden“, gar nicht einfallen, zu fragen, woher sie ihre Seele empfangen haben (Drama 66). Unter Natur aber versteht Eichendorff nicht den toten Gegenstand, sondern ihr kommt höhere Bedeutung zu, in ihr schlummere von jeher ein „wunderbares unvergängliches Lied“, eine gebundene, verzauberte Schöne, deren Erlösung eben die Tat des Dichters sei (Drama 65). Hier glauben wir den Dichter Eichendorff zu hören, nämlich die Worte:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort. (I 134).

Der Dichter trägt nicht etwas Fremdes in eine tote Natur hinein, sondern er findet in ihr ein Gleiches wie in seinem Innern, er fühlt sich mit ihr eins. Er beseelt die Natur nicht, sondern er fühlt ihre Seele in seinem Innern und geht in ihr auf wie sie in ihm.

In Calderons Autos sieht Eichendorff seine Forderung an die Poesie am schönsten verwirklicht. Die künstlerische Vermittlung, — daß das Ewige nicht als metaphysisches Abstraktum, das verhüllende Irdische nicht als bloße tote Formel dafür erscheine, sondern daß sie beide einander innig durchdringen und also die Allegorie lebendig werde, die poetischen Gestalten nicht bloß bedeuten, sondern wirkliche, individuelle Personen seien — dieses Außerordentliche sei hier dem bewunderungswürdigen Genie dieses Dichters fast überall vollkommen gelungen. „Indem das Göttliche menschlich, das Irdische aber, die ganze Natur, gottestrunken in Stern und Baum und Blumen mitredend, zum Symbol des Uebersinnlichen wird, spielt das ganze in einer Höhe, wo das Diesseits und Jenseits wunderbar ineinander klingen und Zeit und Raum und alle Gegensätze in dem Geheimnis der ewigen Liebe verschwinden“ (Drama 54).

Eichendorff verlangt eine symbolische Dichtung. Ein Ewiges soll im Endlichen angedeutet werden. Ueber alles Irdische soll sich die Ahnung eines Unendlichen legen, die dieses verklärt und bedeutend, d. h. unendlich macht. Dabei weist Eichendorff immer wieder darauf

hin, daß in allen Dingen der Welt der Keim des Ewigen verborgen sei und der Dichter nur das „Zauberwort“ finden müsse, um das Irdische in Schönheit aufgehen zu lassen. Dieses „Zauberwort“ aber ist für Eichendorff das „unverwüstliche religiöse Gefühl“ in der Menschenbrust. Es vermittelt ja erst diese Ahnung des Unendlichen. Es ist die „wunderbar verschärfte Empfindung für die lebendigen Quellen, welche die geheimnisvolle Tiefe durchranken“ (Lit. 23). Wenn dieses Gefühl erwacht, beginnen sich die festen Konturen des Irdischen aufzulösen, „Diesseits und Jenseits“ klingen „wunderbar“ ineinander, der Blick vom Irdischen in ein Unendliches wird frei. (Unwillkürlich denken wir hier auch an den so bezeichnenden Titel von Eichendorffs Jugendroman „Ahnung und Gegenwart“, der ebenfalls u. a. auf diese dichterische Konzeption hinweist.)

Eichendorff fordert eine Poesie, die das Irdische als solches aufhebt, indem sie es mit einem Unendlichen in Beziehung setzt. Wie erörtert, ist dieses Unendliche bei Eichendorff im Gegensatz zu andern Romantikern, etwa Fr. Schlegel, Novalis, unfehlbar von christlichem Gepräge. Diese in die Unendlichkeit weisende Poesie kann Eichendorff daher mit Recht eine christliche Poesie nennen.

2. Romantische Poesie

Absichtlich haben wir bisher für die charakterisierte christliche Poesie keine andern Bezeichnungen verwendet, obwohl Eichendorff hier keineswegs konsequent ist. Er selbst nennt die christliche Poesie auch oft romantische Poesie. (Hier berührt sich Eichendorff terminologisch mit Jean Pauls Definition des Romantischen. In der „Vorschule der Aesthetik“ setzt Jean Paul das Romantische gleich dem Christlichen. Vgl. Hist.-krit. Ausgabe Bd. 11 § 21. Es bleibt nur fraglich, ob die beiden Dichter unter „christlich“ das gleiche verstehen.)

Wie wir bereits gesehen haben, mißt Eichendorff der Einwirkung des Christentums auf die Poesie entscheidende Bedeutung zu. Erst durch das Christentum wurde eine romantische Poesie ermöglicht. Was versteht Eichendorff unter romantischer Poesie? Das Wesen der durch das Christentum bedingten Poesie sieht Eichendorff am schärfsten im spanischen Drama ausgeprägt. Er selbst schreibt dar-

über (Drama 30 f.): „Wollen wir aber dieses Wesen präzise bezeichnen, so können wir es nur Romantik nennen; freilich nicht die um das Jahr 1796 künstlich gemachte, sondern die aus dem religiösen Bedürfnis der Völker erwachsene Romantik. Diese Romantik ist uralt und datiert eigentlich schon von Homer; aber erst das Christentum gab ihr den vollen, reinen Ausdruck. Sie ist bei den neuern Völkern im Grunde nichts anderes als der sich immer wiederholende und nach den verschiedenen Nationalitäten mannigfach gestaltende Versuch, die große Aufgabe des Christentums, die Vermittlung des Ewigen und Irdischen, auch auf dem Gebiete der Poesie annähernd darzustellen. Dies kann aber, ... da das Uebersinnliche an sich undarstellbar ist, überall nur symbolisch geschehen; ...“

Diese Definition stimmt mit dem überein, was, wie oben ausgeführt, Eichendorff als Aufgabe der christlichen Poesie bezeichnete. Romantische Poesie ist demnach eine christliche Poesie. Sind aber die verschiedenen Begriffe identisch? Eine Bemerkung Eichendorffs scheint darauf hinzuweisen. Er führt aus, wie mit dem Christentum eine Poesie des Unendlichen entstanden sei, die das Irdische nur als Vorbereitung und Symbol des Ewigen darzustellen gesucht habe. „Diese christliche Poesie ist daher übersinnlich, wunderbar, mystisch, symbolisch; und das ist eben der unterscheidende Charakter des Romantischen“ (Lit. 45). An anderer Stelle geht Eichendorff noch weiter, um aber zugleich eine Einschränkung zu machen. Er versucht hier die Ansicht zu widerlegen, daß romantisch gleich romanisch sei und fährt dann fort: „Christlich wäre ohne Zweifel die angemessenste Bezeichnung dafür, wenn sie nicht zu allgemein wäre, indem wir, zumal in der neuen Zeit, eine Menge christlicher, ja geistlicher Gedichte besitzen, die nichts weniger als romantisch sind“ (Lit. 53). Dem ist zu entnehmen, daß unter dem Namen christlich vieles zusammengefaßt wird, was Eichendorff als absolut nicht christlich verstanden wissen möchte; so will er doch die speziellere Bezeichnung wählen, obwohl christliche Poesie, wie er sie fordert, und romantische Poesie bei ihm das gleiche zu sein scheinen. Daß der Begriff romantisch nicht eindeutig festgelegt ist, gibt Eichendorff trotzdem selbst zu. Daß er ihn nicht eindeutig verwendet, scheint ihm auch bewußt zu sein. Doch er begründet dies mit den Worten, daß ja die angebliche Unklarheit und Nebelhaftigkeit hier am wenigsten störend sei, da ja das Romantische selbst, nach allen Seiten ins Unendliche auslaufend, sich nirgends in feste und bestimmte Begriffsgrenzen einhegen lasse (Lit. 53). Allerdings hat man beim Studium von

Eichendorffs theoretischen Schriften den Eindruck, daß er selbst von „romantisch“ eine bestimmte Vorstellung habe, die wir zu umschreiben versucht haben, daß er aber daneben den Begriff auch in anderer Bedeutung gebrauche. (Zu der oben angeführten Bemerkung Eichendorffs möchten wir noch hinzufügen, daß sich natürlich eine romantische Dichtung nicht eindeutig fixieren läßt, wohl aber ein Begriff „romantisch“.)

In bezug auf unsere Fragestellung möchten wir festhalten, daß christliche und romantische Poesie für Eichendorff das gleiche bedeuten. Eichendorff selbst bestätigt dies immer wieder in seinen theoretischen Schriften, von denen allein hier ja gehandelt wird, so u. a. auch, wenn er schreibt, Romantik in dichterischer Beziehung sei mithin nicht bloß in ihren einzelnen Erscheinungen, sondern ihrem innersten Wesen und Prinzip nach ganz und gar eine geistliche Poesie (Roman 216). Unter geistlicher Poesie aber verstehe er nicht bloß das eigentliche Kirchenlied, sondern überhaupt alle Dichtung, die aus der Betrachtung und dem tiefern Gefühl der göttlichen Dinge hervorgegangen sei.

In scharfen Gegensatz stellt Eichendorff die romantische Poesie zu der antiken. Wahrheit sei in der antiken wie in der romantischen Poesie, dort aber die sinnliche, endliche, hier eine übersinnliche, überirdische Wahrheit. Kennzeichen der antiken Poesie seien daher heitere Genüge und abgeschlossene Vollendung, Beschränkung in einem klarumschriebenen Kreise. „Das eigentliche Wesen aller romantischen Kunst dagegen ist das tiefe Gefühl der Wehmut über die Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit der irdischen Schönheit, und daher eine stets unbefriedigte ahnungsreiche Sehnsucht und unendliche Perfektibilität“ (Lit. 44).

Auch diese Charakterisierung der romantischen Kunst bringt keine neuen Aspekte, sie entspricht der uns bekannten Bestimmung der christlichen Poesie, die ja auch Hinweis, unendliche Annäherung ans Absolute sein soll.

Als Ergänzung zum erörterten Problem der Vermittlung des Ewigen und Irdischen in der christlichen oder romantischen Poesie muß noch hinzugefügt werden, daß man sich diese natürlich keineswegs harmonisch denken darf in dem Sinne, daß ein abgerundetes, in sich ruhendes Bild entstehe im Sinne der Klassik. Der Schwerpunkt liegt bei Eichendorff eindeutig auf dem sehnüchtig wehmütigen Streben nach dem Unendlichen. Diese romantische Sehnsucht aber ist stets unbefriedigt. Nur so besteht die Möglichkeit der un-

endlichen Perfektibilität. Auch hier stimmen christliche Religion und Poesie überein. Daher nennt Eichendorff christliche oder romantische Poesie eine „Poesie der Zukunft“, der Ahnung und Sehnsucht, und eines der schönsten Symbole sowohl der christlichen Religion als auch der romantischen Poesie ist für ihn das gotische Münster: ein unendliches Emporstreben.

Auf innerste Uebereinstimmung der romantischen Poesie mit der christlichen Religion führt uns noch eine andere Bemerkung Eichendorffs. Als Nerv der romantischen Kunst Calderons bezeichnet Eichendorff ein hier waltendes tieferes Liebesgefühl, „das, sehr verschieden vom antiken Schicksal, nicht erbarmungslos vernichten, vielmehr das irdische Dasein mit allen seinen Freuden und Leiden zur christlichen Schönheit verklären will, indem es das Grundübel, das alles Leben häßlich macht, den Egoismus in seinen vielfachen Gestalten, in den Brennpunkt jenes höhern Lichtes stellt und dadurch in sein Gegenteil verwandelt“ (Drama 31). So werde die eigensüchtigste der menschlichen Leidenschaften, die Geschlechtsliebe, bis zum Symbol der himmlischen Liebe in der Jungfrau Maria vergeistigt. Die allumfassende christliche Liebe ist der Lebensnerv der romantischen Kunst. Sie vermag das Irdische zu verklären, es mit dem Unendlichen in Beziehung setzend. So waltet nach Eichendorff auch in der romantischen Poesie das „Geheimnis der ewigen Liebe“, das erst „Diesseits und Jenseits wunderbar ineinanderklingen läßt“ und alle Gegensätze aufhebt (Drama 54).

3. Die deutsche Romantik: Entstehung, Aufgabe

(Von Eichendorff „neuere Romantik“ genannt)

Wir haben bereits anlässlich des Zitats über Calderons Romantik eine Anspielung Eichendorffs auf die deutsche Romantik angeführt. Dort nennt Eichendorff im Gegensatz zur Romantik Calderons, die natürlich aus dem religiös-nationalen Leben hervorgegangen sei, die deutsche Romantik eine um 1796 künstlich gemachte. An anderer Stelle schreibt er, die totale Umkehr, „der positive Katholizismus gegen die Vernunftreligion der Aufklärung war eben die Seele der neuen Romantik“ (Roman 146 f.). Oder er bezeichnet auch die aus

dem allgemeinen Chaos aufleuchtenden Ahnungen des Göttlichen als die eigentliche Seele der neuen Romantik.

Da wir uns mit Eichendorffs Ansichten über die deutsche Romantik näher zu befassen haben, wollen wir uns kurz die geistesgeschichtliche Entwicklung vergegenwärtigen, die nach Eichendorff zur neuen Romantik führte.

Nach Eichendorffs Ansicht wurzelt die deutsche Poesie des Mittelalters weitgehend auf christlichem Boden. Diese Poesie besitze ihren lebendigen Mittelpunkt in der Religion, ja sie sei selbst die versuchte harmonische Verschmelzung von Menschlichem und Göttlichem. Am schönsten zeige sich diese Vereinigung von Irdischem und Ueberirdischem im Minnesang und in Wolframs „Parzival“ (Drama 183). Diese Poesie könnte also romantisch genannt werden. Die Reformation aber, schon längst vorbereitet durch Schriften wie „Tristan und Isolde“, habe das Individuum aus dem großen christlichen Verbande herausgelöst und auf sich selbst gestellt. Im Protestantismus selbst sieht Eichendorff nur das Prinzip der Negation und der absoluten Freiheit des Individuums verankert. Er nennt ihn auch eine Demonstration des Verstandes, der Macht erhalte über Phantasie und Gefühl. Nach der Sanktionierung des immer existierenden Prinzips der Negation durch den Protestantismus sieht Eichendorff das Unheil des Rationalismus immer mehr überhand nehmen. Nachdem das Individuum den Bruch mit der Vergangenheit vollzogen habe und aus dem lebendigen Kosmos der positiven Kirche herausgetreten sei, habe auch gleich dessen Emanzipation begonnen. Die Religion sei subjektiviert worden, und der Mensch habe sich selbst zum Rezensenten der göttlichen Offenbarung und des Dogmas gemacht. Ein jeder sollte innerlich in sittlicher Freiheit sich und seine individuelle Religion aus sich selber herausbilden. Da aber der Verstand dabei die Führung gehabt habe, sei das Uebersinnliche und Geheimnisvolle immer mehr abgelehnt worden. Die Religion sei schließlich zur bloßen Moral herabgesunken. Die einseitige Herrschaft des Verstandes aber habe eine Verödung des geistigen Lebens gebracht.

Fichtes philosophisches System bedeutet für Eichendorff nur die Spitze aller wissenschaftlichen Konsequenzen der Reformation. Dieses absolute Ich produziere die wahre Wirklichkeit erst durch einen Akt der höchsten Freiheit, durch sein erkennendes Handeln, d. i. durch sein Bewußtsein. Somit sei es sein eigener Gott und Schöpfer der Welt, die nur in diesem Bewußtsein existiere (Romantik 203).

Hier sieht Eichendorff die äußerste Konsequenz der Emanzipation des Subjekts gezogen. In schrankenloser Freiheit sei der auf sich selbst gestellte Geist des Menschen, das Prinzip der Negation konsequent durchführend, dazu gelangt, sich selbst ins Zentrum der Dinge zu stellen, Gott und Schöpfer der Wirklichkeit, der Welt sein zu wollen. Dieses letzte Ziel der Negation ist für Eichendorff aber zugleich mit der Vorstellung des Abgrundes verbunden; denn hier sei kein weiteres Protestieren mehr möglich. Er schließt daraus, daß der Protestantismus hier entweder in diesem Abgrund untergehen oder gegen seine Natur und erträumte Omnipotenz zu dem ursprünglich Göttlichen über dem Ich wieder zurückkehren mußte. Das letztere habe Schelling philosophisch zu vermitteln versucht, „indem er das Ideale und Reale als eins begründete im Absoluten, aus dem das Ich und die reale Welt hervorging, und das also die Identität von Natur und Geist, oder Gott selber ist. Dieser Totalanschauung des Lebens gemäß sind Wissenschaft und Religion Emanationen jenes Absoluten, die Weltgeschichte nur die Selbstentwicklung und Offenbarung desselben, ... die Schönheit aber die endliche Darstellung des Unendlichen vermittelt der Kunst, welche mithin eine unmittelbare Offenbarung Gottes im menschlichen Geiste ist“ (Romantik 203).

Damit sind wir aber bereits bei der deutschen Romantik angelangt. Ihre Aufgaben berühren sich nach Eichendorff mit den Bestrebungen Schellings. Eichendorff faßt ihre Intentionen wie folgt zusammen (Romantik 203 f.):

Die neue Romantik war:

1. Opposition gegen die Folgen der Reformation, dadurch, daß sie dem allmächtigen Subjekt ein Absolutes, die positive Religion, entgegenstellte.
2. Sie begriff das Leben und seine großen historischen Momente auch nur als Offenbarung Gottes und Kirche, Staat und Volk als eine selbständig gegliederte Einheit.
3. In der Dichtkunst besonders bekundete sie diese religiöse Weltanschauung durch die dem Christentum eigentümliche, versöhnende Liebe.

Wir wollen zuerst untersuchen, ob oder inwieweit diese Bestimmung der neuen Romantik mit der uns schon bekannten Charakterisierung der Romantik übereinstimmt.

Wie angeführt, nannte Eichendorff dort die Romantik einen Versuch, die Aufgabe des Christentums — das Irdische mit dem Ueberirdischen zu vermitteln — auch auf das Gebiet der Poesie zu übertragen. Eine solche Uebertragung ist natürlich nur möglich, wenn überhaupt der Glaube an ein über allem Irdischen stehendes Ewiges vorhanden ist. Als Folge der Reformation aber ist ja nach Eichendorff die christliche Transzendenz von der Aufklärung abgelehnt worden. Wegen der einseitigen Herrschaft des gesunden Menschenverstandes ist das Irrationale, Gefühl und Phantasie, verdrängt worden, und das emanzipierte Subjekt hat zuletzt alles Geheimnisvolle, dem Verstande nicht Zugängliche abgelehnt. Daher hat die neue Romantik die große Aufgabe, die Basis zu schaffen, die eine solche Vermittlung erst möglich macht. Es gilt, Phantasie und Gefühl wieder zu beleben und den Zusammenhang mit dem romantischen Mittelalter wiederherzustellen. Nur so ist nach Eichendorff trotz Kants „beschränktem Erfahrungsgebiet“ und der „stofflosen Luftspiegelung der Fichteschen Ichheit“ wieder eine Wahrnehmung des Uebersinnlichen möglich.

Wir sehen, daß sich bereits hier die Aufgabe der neuen Romantik stark erweitert hat. Sie kann nach Eichendorff nicht aus einem christlich nationalen Boden natürlich herauswachsen wie z. B. die Calderons oder des deutschen Mittelalters, sondern ein wahrhaft christliches Lebensgefühl muß erst wiedererweckt werden.

Aus dem neu erweckten christlichen Glauben heraus begreift die neue Romantik das Leben und seine großen historischen Momente als Offenbarungen Gottes und Kirche, Staat und Volk als eine selbständig gegliederte Einheit. — Die schon erörterten Ansichten Eichendorffs über das Leben und sein Verhältnis zum Ewigen ermöglichen uns, diese zweite Bestimmung der neuen Romantik so zu verstehen: das Irdische trägt den Keim des Ewigen in sich. Dieses das Leben durchschimmernde Unendliche offenbart sich dem gläubigen Gemüt. Das ganze Leben ist dadurch geheiligt, Teil eines christlichen Kosmos.

Auch die neue Romantik erstrebt so eine Vermittlung des Ewigen und Irdischen. Sie geht aber viel weiter, indem sie diese Vermittlung auf alle Gebiete des Lebens überträgt.

Diese erneuerte religiöse Weltanschauung sei aber besonders in der Dichtkunst zum Ausdruck gekommen in der dem Christentum eigentümlichen, versöhnenden Liebe. Wir haben angeführt, daß Eichendorff bei Calderon ein höheres Liebesgefühl als Nerv der Romantik bezeichnete. So sehen wir, daß die Definition der neuen ro-

mantischen Poesie der uns schon bekannten im Kern gleich geblieben ist. Auch hier sieht Eichendorff im geheimnisvollen Walten der christlichen Liebe die völlige Versöhnung des Ewigen mit dem Irdischen erst ermöglicht.

Zusammenfassend kann zu unserer Frage folgendes gesagt werden: Eichendorff weist der neuen romantischen Poesie die gleiche Aufgabe zu und charakterisiert sie gleich wie romantische Poesie überhaupt. Hingegen hat sich der Begriff „Romantik“ hier erweitert. Er ist nicht mehr beschränkt auf das Gebiet der Poesie. Eigentlich ist dies ohne weiteres verständlich. Denn da die Aufgabe der neuen romantischen Poesie gleich geblieben ist, muß ja zuerst die Basis dazu, ein religiöses Lebensgefühl, wiedererweckt werden. Daher sagt Eichendorff auch in „Halle und Heidelberg“: „Die (neue) Romantik war keine bloß literarische Erscheinung, sie unternahm eine innere Regeneration des Gesamtlebens...“ (X 433/34).

Grundbedingung für die Verwirklichung dieser Intentionen ist, wie angeführt, eine allgemeine Rückkehr zur positiven Kirche. Die neu erweckte religiöse Weltanschauung tritt aber in der Poesie besonders schön hervor. Von da aus ist verständlich, welche große Bedeutung der Poesie zukommt im Rahmen der Romantik. In ihr zeigt sich der neue Geist am ursprünglichsten, ihre Wirkungskraft ist daher bedeutend. Die romantische Poesie tritt so neben die christliche Religion, zwar ihr nicht völlig gleichgeordnet, da sie ja erst durch sie ermöglicht wird, aber doch auch wieder lebensnotwendig für sie. Das Problem Poesie—Religion taucht hier erneut wieder auf, und auch hier kommt Eichendorff zu keiner völlig eindeutigen Lösung. Einerseits gibt er der Religion die Priorität, andererseits aber will er die Poesie als lebensnotwendig für die Religion verstanden wissen. Eichendorff läßt denn auch das Problem auf sich beruhen in der für ihn so treffenden Bemerkung: „Nur in der wohlverstandenen, innigen Eintracht von Poesie und Religion also ist für beide das Heil; denn die wahre Poesie ist durchaus religiös, und die Religion poetisch, und eben diese geheimnisvolle Doppelnatur beider darzustellen, war die große Aufgabe der Romantik“ (Romantik 208).

II. Kritik der deutschen Romantik in den theoretischen Schriften

Wie bereits angeführt, hat sich Eichendorff im zweiten Teil seiner Literaturgeschichte mit der deutschen Romantik auseinandergesetzt. Dieser Darstellung folgend, wollen wir nun einige Dichter und Denker der deutschen Romantik, deren Leben und Werk zugleich für unser Problem besonders relevant sind, näher betrachten.

1. Novalis. Fr. Schlegel

Nach Eichendorffs Darstellung entsprechen die Bestrebungen Novalis' weitgehend den Forderungen, die er an die Romantik stellt. Er schreibt von ihm: „Novalis beklagt, mit allen edlen Gemütern seiner Zeit, die materialistische, tödliche Erschlaffung des geistigen Lebens in Europa. Als Grund dieses Verfalls erkennt er den nüchternen Abfall der Völker von der Religion, die einseitige Trennung und feindliche Gegenüberstellung von Glauben und Wissen. Diesen Abfall aber findet er in der Reformation angebahnt, im Protestantismus konstituiert und festgehalten. Nur die Rückkehr zur wahren Religion daher, d. h. zur katholischen Kirche, kann die ersehnte Rettung und Wiedergeburt bringen“ (Romantik 17 f.). „Er (Novalis) wurde zuerst sich bewußt, oder hatte doch zuerst den Mut, es den Gebildeten klar und öffentlich zu sagen, daß die ganze neuere Bildung im Christentume wurzle, und notwendig auf diese ihre Grundlage wieder zurückgeführt werden müsse, wenn sie fortan Bedeutung und Bestand haben sollte“ (Romantik 9). Die wahre Religion soll wieder ins Zentrum des Lebens gerückt werden. Ihre Aufgabe ist es dann, „als jene höhere Weltkraft, alle irdischen Verhältnisse,

vor allem deren Gesamtausdruck: den Staat, beseelend zu durchdringen; ...“ (Romantik 10).

Wie kann aber die Religion wieder eine dergestalt das Leben heiligende Macht werden? Hier tritt nun zutage, welche Bedeutung die Poesie bei Novalis gewinnt. Die als notwendig erkannte Rückkehr zur Kirche konnte „am sichersten nur durch die Poesie vermittelt werden“. Dies war nach Eichendorff Novalis' Aufgabe. „Natürlich daß er (Novalis) hiernach die Poesie nicht etwa im untergeordneten, bloß ästhetischen Sinne, sondern in ihrer großartigsten, allgemeinsten Bedeutung auffaßte, ja gewissermaßen mit der Religion identifizierte“ (Romantik 18). Die Poesie, so aufgefaßt, wurde, „als christliche Poesie, eine geistige Macht, die alle menschlichen Verhältnisse, das ganze diesseitige Leben adeln sollte, um es zur Versöhnung mit der Religion wieder fähig zu machen; sie war ihm ein Gottesdienst, der Dichter ein Priester, die Inspiration des gläubig Schauenden und echte dichterische Begeisterung ein und dasselbe“ (Romantik 19).

Durch Novalis' Dichtungen aber wehe der belebende Hauch einer christlichen Weltanschauung. „Gleich wie das Christentum die Gegenwart nur als eine Himmelsleiter und Pilgerfahrt nach dem Reiche Gottes, das diesseitige Leben nur als eine Aufgabe betrachtet, deren Lösung in eine andere Welt hinüberreicht: so ist auch Novalis' Poesie durchaus eine weissagende, eine Poesie der Zukunft und der Sehnsucht, und seine geistlichen Lieder sind eben durch ihr herzliches Heimweh so unvergänglich schön. Daher bei ihm überall die Bedeutsamkeit des Traumes, wo, wie Jean Paul sagt, die Tore um den ganzen Horizont der Wirklichkeit die ganze Nacht offen stehen, ohne daß man weiß, welche fremde Gestalten dadurch einfliegen: daher seine scharfsinnige Vorliebe für das Uebersinnliche, Mystische, Symbolische der Erscheinungen; und so endlich wird ihm auch die Liebe eine himmlische zu der heiligen Jungfrau, ja Maria als die göttliche Verklärung der irdischen Schönheit das eigentliche Herz seiner ganzen Poesie ...“ (Romantik 20 f.).

Eichendorff charakterisiert Novalis als einen wahrhaften Dichter, dem es mit den romantischen Bestrebungen wirklich ernst war. Trotzdem erkennt er bereits bei Novalis die Gefahr eines Irrtums, der für die ganze Romantik verhängnisvoll werden sollte. Sie liegt nach Eichendorff in der „innerlichsten Gleichstellung“, der Identifizierung von Poesie und Religion. „In dem allumfassenden Sinne, wie Novalis die Poesie aufnahm, mußte sie allerdings vor allem auch

die Religion in ihren Kreis ziehen, und war vollkommen in ihrem Recht, insoweit sie die Liebe und das begeisterte Verständnis der Religion nach Kräften zu wecken und wiederzubeleben strebte. Indem sie aber, darüber hinaus, die Religion selbst durchdringen und beseelend gestalten wollte, deckte sich plötzlich ihre gänzliche Unzulänglichkeit auf; denn wie poetisch auch immerhin das Christentum sei, sie mußte hier zuletzt auf einen übermenschlichen, positiven Inhalt stoßen, der nicht in ihr aufgehen konnte, weil er weder dem Verstande, noch der Phantasie, sondern nur dem Glauben zugänglich ist. Gleich wie daher im Ofterdingen Liebe, Geschichte, Natur usw. sich in tiefsinnige Märchen verwandeln, so verwandelt sich dem Dichter unvermerkt und wider seinen Willen, häufig auch das Christentum selbst in bloße Poesie“ (Romantik 22 f.).

In diesen Worten ist das Wesentliche der Kritik Eichendorffs an Novalis enthalten. Es geht um das Verhältnis der Poesie zur Religion. Die Poesie soll der Religion zur Wiedererstarkung verhelfen. Nun sieht Eichendorff aber bei Novalis die Tendenz, mittels der Poesie auch eine Durchdringung der Religion zu versuchen. Dabei muß sich aber die Unzulänglichkeit der Poesie offenbaren. Denn sie ist nach Eichendorff nicht göttliche Offenbarung, sondern Ausdruck eines menschlichen Geistes. Versucht sie aber, die Religion beseelend zu durchdringen, macht sie sich einer Hybris schuldig. Sie usurpiert göttliche Kraft, glaubt, das Ewige umfassen zu können, es in ihr aufgehen zu lassen. Der Dichter versucht so gewissermaßen mittels der Poesie das Unendliche auszudrücken, es mit seinem Geiste zu umfassen, Stifter eines Reiches zu sein, das von seinem Geiste getragen ist.

Diese Bestrebungen sind in den Augen Eichendorffs ein „ungeheurer Irrtum“. Denn im Christentum sei ein positiver Inhalt, der nicht im Geiste des Dichters aufgehen könne. Gott könne nicht im Selbst aufgehen, auch die dichterische Phantasie vermöge ihn nicht völlig zu umfassen, er bleibe dem Ich übergeordnet. Jeder Versuch in dieser Richtung müsse daher scheitern. Der Dichter laufe sogar Gefahr, des Ewigen verlustig zu gehen, indem es sich ihm auch in bloße Poesie verwandle.

Eichendorff sieht die Gefahr dieses Irrtums bei Novalis vorhanden. Er entschuldigt ihn damit, daß die innere Rückkehr zum Katholizismus bei ihm selbst noch nicht vollbracht sei, er auf dem Boden der Kirche noch nicht fest gestanden habe. Sein früher Tod aber habe sein ganzes Suchen, sein redliches Streben vorzeitig unterbrochen,

sodaß bei ihm alles in der Schwebel, Fragment geblieben sei. Seine Schriften aber seien für seine Nachahmer verhängnisvoll geworden, da sie gerade die „schwachen Seiten des Meisters“, jenen Irrtum, der sich aus der Identifizierung von Poesie und Religion ergab, sich abgemerkt und ausgebildet hätten.

Eichendorff nennt Fr. Schlegel den Gedankenerben und Fortsetzer Novalis' und geistigen Führer der Romantik überhaupt. Er vergleicht ihn mit Lessing. Ein rastloser Drang nach Wahrheit habe auch ihn beseelt. Dabei habe ihn das „Prinzip wissenschaftlich polemischer Freiheit“, die unerschütterliche Treue der Forschung auf einen Punkt geführt, „wo er nicht umhin konnte sich zu entschließen, entweder es auf jene Selbstvernichtung hin zu wagen, oder zum Primitiven, Positiven, zur Kirche sich zurückzuwenden“ (Romantik 41).

Nach Eichendorff wollte Fr. Schlegel wie Novalis das ganze Leben religiös heiligen, d. h. das Irdische mit dem Ewigen in Verbindung bringen. Doch habe auch er vorerst auf einem falschen Wege versucht, sein Ziel zu erreichen. Das Prinzip der absoluten Freiheit des Ichs vertretend, sei auch er dem „ungeheuren Irrtum“ der Romantik verfallen, auch er habe zuerst geglaubt, daß diese religiöse Heiligung des ganzen Lebens vom Ich ausgehen könne, daß das Ich versuchen solle, das Unendliche auszudrücken. Fr. Schlegel sei so weit gegangen, dem Ich Absolutheit zuzuschreiben, von einem „Gott in uns“ zu sprechen (Romantik 39). Diese Hybris habe ihn konsequenterweise letzten Endes zur Aufhebung alles Gültigen außer dem absolut freien Ich geführt. Aber auch dieses habe sich zuletzt in Frage stellen und das Wagnis der Selbstvernichtung auf sich nehmen müssen. Nachdem sich Fr. Schlegel zu diesen extremen Konsequenzen durchgekämpft habe, sei er sich des „ungeheuren Irrtums“ bewußt geworden. Er habe erkannt, daß nicht das Ich, das in schrankenloser Freiheit nach Unendlichem strebe, heilbringend sei, sondern daß „das Werk der Heiligung alles Lebens schon seit länger als einem Jahrtausend, gründlicher und schöner, in der alten Kirche still fortwirke, und daß die Romantik nur dann wahr sei und ihre Mission erfüllen könne, wenn sie von der Kirche ihre Weihe und Berechtigung empfangen“ (Romantik 42).

Diese Hinwendung zum positiven Christentum bezeichnet Eichendorff als entscheidendes Ereignis für die Existenz sowohl Fr. Schlegels als auch der Romantik. Denn habe die neue Romantik bisher ahnend und ungewiß umhertastend durch eine unklare symbolische

Umdeutung des Katholizismus ihre Mission zu erfüllen versucht, so habe sie Fr. Schlegel jetzt zu ihrem wahren Ursprung, zur positiven Kirche, zurückgeführt, sodaß sie zu einer religiösen Macht geworden sei.

Wir sehen, daß Eichendorff den Schlegel der Lyceum- und Athenäumfragmente nur unter Vorbehalt gelten läßt. Diese Zeit ist eine Vorstufe, eine Zeit der Gärung, des Suchens. Erst die Konversion bringt die Klärung, den Durchbruch zur wahren Romantik. Jetzt verstehen wir auch, wieso Eichendorff Fr. Schlegel als Fortsetzer Novalis' bezeichnet. Bei Novalis ist das ganze Streben nach Heiligung des Lebens unklar geblieben. Erst bei Fr. Schlegel ist die Entscheidung gefallen, er ist sich des Irrtums bewußt geworden, hat erkannt, daß sich das Ich einer höhern Macht gläubig unterordnen muß, um in ihrem Dienst für sie zu wirken.

Eichendorff übt keine Kritik an Fr. Schlegel. Er hat sich ja zur wahren Romantik durchgerungen. Allerdings betrachtet Eichendorff die produktive Zeit der Athenäumfragmente unter Vorbehalt. Darin aber ist doch eine Kritik enthalten. Denn gerade die Schriften dieser Zeit sind noch Zeugnisse jenes „ungeheuren Irrtums“, und ihre große Verbreitung wirkte sich nach Eichendorff wie bei Novalis' Schriften auf die Nachfolger verhängnisvoll aus.

2. Tieck

Bei Novalis und dem jungen Schlegel ist das unbestimmte Streben des Ich ohne gläubige Einordnung in den göttlichen Kosmos sowie die Identifizierung von Poesie und Religion für die Romantik gefährlich geworden. Bei Tieck sieht Eichendorff eine neue Gefahr für die Romantik, und zwar auf dem dichterischen Gebiete selbst.

Eichendorff bezeichnet Tieck als skeptische Natur. Man finde bei ihm Lust am Tiefsinnigen und am Zweifel. Dabei habe er sich in alles überaus leicht eingelebt. Gerade darin sieht Eichendorff eine Gefahr. „Als er (Tieck) nun aber so leicht und willkürlich in die Intentionen der Romantik eingegangen, mußte jene Doppelnatur, jene kühle Lust am Tiefsinnigen und am Gewöhnlichen, an der Mystik und am Zweifel notwendig mit der, von Novalis und Fr. Schlegel gar

ernst gemeinten Romantik selbst in immer bedenklicheren Zwiespalt geraten und, weil sie eben nur Lust war, endlich in jene feine Ironie umschlagen, die uns überall absichtlich herausfühlen läßt, daß der Autor an alles das, womit er so geistreich spielt, eigentlich doch selber nicht glaube“ (Romantik 71).

Es ist die romantische Ironie, die Eichendorff hier angreift; denn er scheint ihre zersetzende, sich selbst immer wieder relativierende Kraft zu spüren. Zwar habe die Ironie in bezug auf das Verhältnis des Dichters zu der formellen Behandlung eines Kunstwerkes ihre Berechtigung, nicht aber, wo der Inhalt oder Geist einer Dichtung ein christlicher sein soll, in seinem Verhältnis zum Christentum, das eben kein bloßes Kunstwerk sei; „hier ist der Dichter kein Erschaffender, kein Genießender, sondern ein Empfangender, ein Glaubender. Die Religion, wie sie Novalis und Fr. Schlegel auch wirklich auffaßten, ist vielmehr selbst jener Aethergeist, jene höhere, wehmütige Ironie alles Irdischen und aller Kunst, und solche Ironie, ironisch gehandhabt, hebt in der Tat sich selbst wieder auf“ (Romantik 74).

Es geht nach Eichendorff auch bei Tieck letzten Endes um das Problem des wahren christlichen Glaubens, den „Lebensnerv der Romantik“. Gerade bei Tieck zeige sich eine gefährliche Indifferenz in bezug auf das eigentlich religiöse Element der Romantik. Seine Ironie drohe sogar, das Absolute aufzulösen in bloßes Spiel. Die Ironie Tiecks, wie er sie in seinen Dichtungen handhabt, trifft somit den „Lebensnerv“ der ganzen Romantik. Sie führt wieder zur totalen Indifferenz in allem Religiösen, ja zu dessen Infragestellung überhaupt. Denn hinter dieser Ironie steht der souveräne Geist des Dichters, sein Ich. Es erhebt sich so in der Relativierung alles Endlichen über dieses und maß sich Unendlichkeit an. Damit fällt es aber auch jenem „ungeheuren Irrtum“ anheim, selbst Schöpfer des Unendlichen zu sein. Die Ironie Tiecks wird so in den Augen Eichendorffs für die Romantik eine äußerste Gefahr. Gerade in der Dichtkunst sollte sich ja der romantische Geist am ursprünglichsten ausdrücken, in ihr für sein hohes Ziel werben. Die Ironie in Tiecks Dichtungen wirkt sich deshalb verhängnisvoll aus. Sie wirkt den Intentionen der Romantik diametral entgegen. Statt den Geist des Göttlichen zu verbreiten, droht sie, ihn aufzulösen, um dafür dem Ich des Künstlers eine scheinbare Absolutheit zu geben.

3. Brentano

Eichendorff schreibt von Zacharias Werner, er habe einen lebenslangen inneren Kampf geführt. Ein ähnliches Schauspiel biete auch Clemens Brentano dar. Nur sei der Feind, mit dem Brentano gerungen, ein anderer gewesen. Werner habe gegen eine zaumlose Leidenschaft gekämpft, Brentano dagegen habe einen bei weitem geistigeren Gegner in sich zu bestehen gehabt (Romantik 113).

Eichendorff geht näher auf diese innere Gefahr, die Brentano bedrohte, ein, versucht, sie zu fassen. Aus diesem Grunde zitiert er eine Stelle aus einem Briefe der Schwester Brentanos, Bettinas, die ihrem Bruder in vielem sehr ähnlich sei, an diesen. Bettina schildert darin ihr eigentliches Wesen: „Meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin, sie springt herum nach einer innern Tanzmusik, die nur ich höre und die andern nicht. Alle schreien, ich soll ruhig werden, und Du auch, aber vor Tanzlust hört meine Seele nicht auf Euch, und wenn der Tanz aus wäre, dann wär's aus mit mir. Und was hab ich denn von allen, die sich witzig genug meinen, mich zu lenken und zu zügeln? Sie reden von Dingen, die meine Seele nicht achtet, sie reden in den Wind. Das gelob' ich vor Dir, daß ich mich nicht will zügeln lassen, ich will auf das Etwas vertrauen, das so jubelt in mir, denn am End' ist's nichts anderes, als das Gefühl der Eigenmacht, man nennt das eine schlechte Seite, die Eigenmacht. Es ist ja aber auch Eigenmacht, daß man lebt.“ (Romantik 114 f.).

Diese „verlockende Naturmusik“, diesen „Veitstanz des freiheitstrunkenen Subjekts“ nennt Eichendorff das Dämonische, „womit eine unerhört verschwenderische Fee beide Geschwister, Bettina wie Clemens, an der Wiege fast völlig gleich bedacht“ habe (Romantik 115). Von Brentano schreibt Eichendorff weiter: „Jeder Dichter nämlich hat zwar, oder soll doch sein bescheiden Teil Genie haben: aber Brentano hatte dessen unbescheiden viel;...“ (Romantik 114). Es liegt nahe, das Dämonische in Zusammenhang mit den genialen Kräften des Dichters zu bringen. Nach Eichendorff besteht hier ein Zusammenhang. Nach ihm ist jeder Dichter, wie wir noch sehen werden, bedroht von dunklen Mächten. Bei Brentano aber, der so unerhört reich begabt ist, tritt diese Bedrohung besonders mächtig hervor.

Was aber steht hinter dieser Bedrohung? Hier bringt uns Eichendorffs Charakterisierung der Märchen Brentanos etwas weiter. Er schreibt von ihnen: „Hier ist es nun allerdings zunächst wieder das

ursprünglich Dämonische, das uns übermächtig entgegentritt, in dem fast magischen Naturgefühl, in dem beständigen Wetterleuchten des Witzes, der wie eine unabwendbare Naturgewalt über Freund und Feind ergeht, in einer ganz entfesselten Phantasie, die den verborgenen Zusammenhang des Entlegensten blitzartig aufdeckt, als ob sich das Unerhörte eben von selbst verstünde“ (Romantik 122). Der dämonische Drang des Subjekts geht nach Eigenmacht, Allmacht. Doch scheint er dabei magische Kräfte zu beschwören und zu entfesseln, die drohen, übermächtig zu werden. Dem Gefühl der Eigenmacht tritt so ein Gefühl der Ohnmacht gegenüber.

Dies ist nach Eichendorffs Darstellung die eine Seite Brentanos. Daneben aber zeige er auch andere Züge. Seine rechte, wahre Seele, das eigentlich Wunderbare seiner Wunderlichkeiten sei ein „unverwüstlich tiefes religiöses Gefühl“ (Romantik 118). Dieses habe ihn jene Eigenmacht als eine falsche Fremdherrschaft erkennen lassen, und er habe mit dem Phantom bis an sein Ende gerungen. Er habe das Dämonische in sich nicht etwa beschönigend als geniale Tugend genommen, sondern beständig wie ein „heidnisches Fatum“ gehaßt. Daneben sei bei Brentano auch eine heimliche Angst vor sich selber fühlbar, vor dem eigenen Dämon, den er in der gleichbegabten Schwester wie ein erschreckendes Spiegelbild wiedererkannt habe. So hätten sich zwei Welten in Brentano beständig erbittert bekämpft. Auch seine Poesie sei ein Spiegelbild dieses Kampfes. Sie zeige aber zugleich, wie Brentano siegreich aus diesem Ringen hervorgegangen sei. Am schönsten zeige sich in den Märchen diese höhere Versöhnung. Denn „alle diese, an sich heidnischen und untereinander feindlichen Kräfte“ seien zu heiterer, harmloser Schönheit bewältigt durch eine gewaltigere Kraft, durch eben jenes religiöse Grundgefühl, das nirgends sich wortreich aufdrängend, wie der unsichtbare Hauch eines Sonntagmorgens das Ganze durchwehe und von einem Unterschied zwischen dem Diesseits und Jenseits nicht mehr wisse (Romantik 123).

Nach Eichendorff vermochte das religiöse Grundgefühl Brentanos die Macht des Dämonischen zu bannen, sodaß er ihrer zerstörenden Gewalt entging. Auch seine Ironie, die er zwar scharf und gewandter als irgend einer seiner Kunstgenossen gehandthabt habe, sei keine sich selbst genügende, ästhetisch aufgebaute Kunst, sondern eine aus innigster Entrüstung hervorbrechende moralische Kraft gewesen, um das Schlechte und Gemeine im Leben zu vernichten. Eichendorff schreibt daher abschließend über Brentano, „so habe dieser reich-

begabte Romantiker allerdings in treuem Kampfe jene Krankheit in sich bezwungen . . .“ (Romantik 126).

Bei Eichendorffs Darstellung Brentanos tritt ein neuer Aspekt hervor in bezug auf unser Problem, eine neue Gefahr für die Romantik. Wir haben gesehen, daß Eichendorff bei Tieck vor allem eine souverän spielende Ironie erkennt, die das Leben, seine Widerstände und Gegensätze, scheinbar meistert, dabei aber alles Positive in Indifferenz auflöst. Die Ironie wird dem Geist dieses Dichters gleichsam Mittel, alles Endliche sich zu unterwerfen, sich in unendlicher Reflexion darüber hinwegzusetzen. Ähnliche Tendenzen bemerkt Eichendorff auch bei Novalis und dem jungen Schlegel. Nur treten sie dort nach seiner Darstellung in anderer Form hervor. Bei Brentano sieht Eichendorff etwas Neues entscheidend hervortreten. Auch bei ihm erkennt er zunächst einen unbändigen Drang des Subjekts nach Eigenmacht. Doch die souveräne Reflexion des Ich sieht er hier einer andern Lebenshaltung gewichen. Das Gefühl der Allmacht kämpft mit einem Gefühl der Ohnmacht. Angstgefühle treten lähmend hervor. Eichendorff spricht von der überreichen Begabung Brentanos, seiner ungeheuren Phantasie. Bei Brentano steht diese im Vordergrund, nicht mehr die souveräne Reflexion. Die Phantasie des Dichters hat Kräfte entfesselt, die seine Existenz schwer bedrohen. Eichendorff spricht von einem fast magischen Naturgefühl, das uns aus Brentanos Märchen übermächtig entgegentrete. Er spürt hier magische Kräfte entfesselt, denen das Ich kaum mehr gewachsen ist. Daher diese von Tieck, Novalis und Fr. Schlegel ganz verschiedene Lebenshaltung Brentanos. Das Ich fühlt seine Eigenmacht in Frage gestellt, fühlt sich einem kosmischen Kräftefeld ausgeliefert. Dies ist das Neue bei Brentano, das Eichendorff spürt und zu beschreiben versucht. Er zitiert daher auch mit Recht den diese Situation so treffend charakterisierenden Satz aus einem Briefe des ältern Brentano: „O mein Kind! Wir haben nichts genährt als die Phantasie, und sie hatte uns teils wieder aufgefressen“ (Romantik 126).

Eichendorff übt keine Kritik an Brentano, er bezeichnet ihn als Sieger im Kampf gegen die entfesselte Magie. Doch weist er wiederholt auf die große Gefahr hin, die seine Existenz bedroht habe. Diese Gefahr aber habe die spätern romantischen Dichter überhaupt bedroht, ja sie sei zu ihrem Verhängnis geworden. So sei es „Kleists Unglück und schwergebüßte Schuld, daß er diese keinem Dichter fremde, dämonische Gewalt nicht bändigen konnte oder wollte . . .“ (Romantik 165). E. T. A. Hoffmann aber habe — im Gegensatz zu

Brentano — das Dämonische in sich nicht mehr bekämpft, sondern es mit Vorliebe gehegt. So sei er — „da er den Zauberkreis, den Religion und Sitte um uns ziehen, freventlich überschritten hatte — den unheimlichen Gewalten jenseits dieses ewigen Kreises verfallen...“, er habe wie Goethes Zauberlehrling Geister beschworen, die er nicht mehr zu bannen vermochte (Romantik 188 ff.).

4. Die „Schuld“ der Romantiker

Ueberwindung des allmächtigen Subjekts durch Rückkehr zur positiven Kirche bezeichnet Eichendorff als erste Aufgabe der deutschen Romantik. Nun findet er zwar bei einzelnen Romantikern eine durchaus positive Gesinnung, so u. a. bei Arnim. Doch bemerkt er daneben schon bei den eigentlichen Begründern und geistigen Führern der Romantik eine merkwürdig schillernde Religiosität. Er vermißt bei ihnen eine ursprüngliche positive Gesinnung, einen wahren, einfachen Glauben und sieht die Rückkehr zur Kirche noch nicht oder nur halbwegs vollzogen. Im Gegenteil stellt er bei ihnen äußerst gefährliche Tendenzen fest.

Wir wollen nochmals auf Eichendorffs Beurteilung der Philosophie Fichtes zurückkommen. Ähnlich wie Fr. Schlegel und Novalis hält auch Eichendorff die Grenze, die Fichtes System zwischen absolutem und empirischem Ich zieht, nicht fest. Er spricht vom absoluten Ich Fichtes, meint aber damit offenbar das empirische (Romantik 202 f.). Daher bezeichnet er das System Fichtes als Endpunkt einer Entwicklung, die auf das emanzipierte Subjekt gestellt sei. Er spricht von der erträumten Omnipotenz des Ich, das hier an einem Abgrunde angelangt sei. So betrachtet, erscheint ihm Fichtes „Wissenschaftslehre“ als ungeheuer übersteigelter Subjektivismus, der in der Absolutsetzung des Subjekts gipfle.

Unter dieser Voraussetzung muß Eichendorffs Beurteilung Schellings betrachtet werden. Eichendorff beurteilt den jungen Schelling sehr positiv. Seine Philosophie bezeichnet er als neuen Versuch, das Göttliche mit dem Irdischen wieder zu versöhnen durch den Nachweis der Identität von Natur und Geist, die Gott selber sei. Allerdings scheint Eichendorff zu ahnen, daß seine und Schellings Ansicht

ten vom Göttlichen divergieren könnten. So schreibt er von Schellings Naturphilosophie: Indem diese „alles unter dem Absoluten als eines zusammenfaßte, lag der extreme Irrtum nicht gar fern, welcher wie Gott in der Welt, so die Welt und mithin auch jedes Einzelne in jener allschaffenden, sich stets neugebärenden Weltkraft aufgehen läßt; mit einem Wort: jene, dem mystisch gesteigerten Naturgefühl überall sehr gewöhnliche pantheistische Ausschweifung . . .“ (Romantik 208). Hier verrät Eichendorff eine gewisse Skepsis gegenüber dem jungen Schelling. Seine neue Vermittlung des Göttlichen mit dem Irdischen erscheint ihm fragwürdig, der Gefahr eines „extremen Irrtums“ ausgesetzt, nämlich pantheistischen Tendenzen. Gott sollte in der Welt, die Welt aber im Göttlichen aufgehen. Jedes irdische Wesen wäre demnach Teil des Göttlichen. Eichendorff sieht hier die Gefahr einer neuen Emanzipation des Subjekts auftauchen. Mit andern Worten, er stellt fest, daß der junge Schelling den Subjektivismus Fichtes nicht überwunden, dem positiven Christentum nicht zu neuer Bedeutung verholfen hat.

Die Naturphilosophie Schellings ist nach Eichendorff der Romantik sehr nahe verwandt, „indem sie eigentlich eben nur das wissenschaftlich begründete, was gleichzeitig die Romantik an den einzelnen Erscheinungen des Lebens poetisch nachzuweisen strebte“ (Romantik 203). Aber gerade hier setzt Eichendorff zu der entscheidenden Kritik der Romantik an. Er sieht mit der Uebereinstimmung und Hingabe der Romantik an die Naturphilosophie, so sehr sie auch den wechselseitigen Aufschwung fördern mochte, eine „gefährliche Versuchung“ gegeben. Der „extreme Irrtum“, der für die Naturphilosophie zur Gefahr wird, bedroht auch die Romantik. Wir haben bereits gesehen, wie Eichendorff diese Gefahr bei einzelnen führenden Gestalten sich auswirken sieht. Er muß erkennen, daß auch bei den Romantikern der Fichtesche Subjektivismus noch nicht völlig überwunden ist. Im Gegenteil sieht er hier Tendenzen, die die Emanzipation des Ich neuerdings auf die Spitze treiben möchten, um sie in dessen Absolutsetzung gipfeln zu lassen. Diese Bestrebungen aber bezeichnet Eichendorff als die große „Schuld“ der Romantik. Mit diesem innern Abfall habe sie sich selbst säkularisiert.

Zwar stellt Eichendorff bei einzelnen Romantikern doch noch eine wahre Rückkehr zur Kirche, eine innere Ueberwindung des schrankenlosen Subjektivismus fest. Die romantische Bewegung aber sieht er auf jenen „Irrwegen“ rasch ihrem Untergange entgegeneilen. Sie habe sich von der positiven Kirche immer mehr entfernt, „nicht ge-

während oder beachtend, wie ihre ganze Bedeutung und das, was sie von früheren poetischen Schulen unterschied, eben darin lag, daß sie das Positive des Christentums, also die Kirche, in Leben, Kunst und Wissenschaft wieder frei und geltend zu machen übernommen“ (Romantik 208 f.).

Auf die Folgen der Absolutsetzung des Ich durch Zerstörung jeglichen positiven Glaubens haben wir bereits hingewiesen. Für Eichendorff ist damit notwendig der Untergang der Romantik verbunden. Romantische Dichtung ohne christlichen Gehalt betrachtet er als leere Form. So wirke in Fouqués und Loebens Romanen alles maniert, unecht, die Romantik parodierte sich hier selbst, werde lächerlich. Platen und Rückert aber hätten ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Meisterschaft in der Form gerichtet und dabei einen leeren Geniekultus getrieben.

Auch die Existenz mancher Romantiker selbst sieht Eichendorff in großer Gefahr nach dieser extremen Emanzipation. Etwas Neues tritt in den Vordergrund, an dem die scheinbare Allmacht des Ich zuschanden wird. Wir haben es das Magische genannt, das von den Romantikern entfesselt wurde. Dies drohte nun, das mit ihm spielende Ich selbst zu seinem Spielball zu machen, übermächtig zu werden. Gefühle der Ohnmacht, der Angst, sieht Eichendorff daher immer deutlicher hervortreten, immer mehr überhand nehmen. Nach ihm geht Brentano in diesem Kampfe noch als Sieger hervor. Doch andere Dichter sieht er dieser Gefahr, dem Magischen, nicht mehr gewachsen. Von übermächtigen Kräften werden sie durchs Leben gejagt und enden in Zerrissenheit und Selbstvernichtung.

Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht darauf eingegangen werden, inwieweit Eichendorffs Beurteilung der einzelnen Gestalten wie auch der deutschen Romantik überhaupt dem Stand der heutigen Forschung entspricht. Doch sei darauf hingewiesen, daß Eichendorff mit seiner Kritik ein wesentliches Problem der deutschen Romantik berührt hat, das Problem des „experimentum medietatis“, d. h. des Versuchs des Menschen, sein Ich in die Mitte der Dinge zu stellen. (Vgl. W. Rehm: *Experimentum medietatis*. München 1947.) Rehm verfolgt diese „Lockerung des Glaubens“, die sich sinnbildlich äußere in einem „unheimlichen Anwachsen des Abgrundgefühls“ und die auch in der Dichtung ihre Spuren hinterlassen habe. So habe Jean Paul die Möglichkeit eines entgöttlichten Weltbildes in sich getragen und sich auch im Traume daran verloren. Auch in der Romantik, bei Novalis, Fr. Schlegel, Tieck, Brentano und Eichendorff erkennt Rehm

ein Abgrundgefühl, das sich mit dem Zweifel, der zum Glauben nicht mehr vordringen könne, verbinde. Rehm weist darauf hin, daß Jean Pauls Traumdichtung nur denkbar sei aus einer langen abendländischen Vorbereitung, aus der Aufspaltung der alten Einheit: Christenheit oder Europa, aus dem Empöreraufstand der großen Antiheiligen: z. B. des Doktor Faustus. Folge aber des experimentum sei ein Ueberhandnehmen des Abgrundgefühls, der Verzweiflung am Menschsein.

Aus diesen Zusammenhängen muß Eichendorffs Kritik der Romantik verstanden werden. Eichendorff will die deutsche Romantik als großartigen Versuch einer Wiedererweckung des christlichen Weltgefühls verstanden wissen. Er muß aber erkennen, daß die Romantik in dieser zentralen Frage versagt hat, indem gerade sie im Gegenteil Wesentliches zu dieser fortschreitenden Zersetzung alles Positiven beigetragen und somit „Schuld“ auf sich geladen hat.

III. Kritik der deutschen Romantik im dichterischen Werk

Eichendorff hat nicht nur in seinen theoretischen Schriften Stellung genommen zur deutschen Romantik, sondern auch in seinen Dichtungen spiegelt sich diese geistesgeschichtliche Auseinandersetzung. Dabei bewegt sie sich auf verschiedenen Ebenen. So nimmt Eichendorff schon in seinem ersten Roman „Ahnung und Gegenwart“ entschieden Stellung gegen die Auswüchse der Romantik, dargestellt vor allem in der ästhetischen Teegesellschaft. Er ironisiert dort jene romantischen Dichterlinge und Schwärmer. Doch kann hier nicht von einer eigentlichen Kritik der Romantik gesprochen werden, da Eichendorff ja nur eine Pseudoromantik verspottet. Wir gehen daher auch nicht weiter auf diese Schicht ein. Wichtiger für uns ist eine andere, tiefer greifende Schicht dieser Auseinandersetzung. In Eichendorffs Gedichten, Novellen und Romanen treten immer wieder wichtige Gestalten ins Geschehen ein, deren Existenz von kosmischen Mächten bedroht ist, die oft scheitern. Gerade hier aber glauben wir das eigentliche Anliegen des Dichters zu erkennen, sein Verhältnis zum romantischen Geistesleben, zur romantischen Daseinsform. Wir wollen daher einige dieser zentralen Gestalten des Jugendromans „Ahnung und Gegenwart“ sowie anderer Werke näher betrachten, um Eichendorffs Kritik an ihrer Lebenshaltung hervortreten zu lassen.

1. „Ahnung und Gegenwart“

Die Romana-Episode

Die Gräfin Romana spielt im Leben des Grafen Friedrich, des Helden und Spiegelbildes des Dichters selbst, eine bedeutende Rolle.

Wer ist Romana? Graf Leontin, der Freund Friedrichs, beschreibt sie diesem folgendermaßen: „Eine junge, reiche Witwe . . ., die nicht weiß, was sie mit ihrer Schönheit und ihrem Geiste anfangen soll, eine Freundin meiner Schwester (Rosa), weil sie mit ihr spielen kann, wie sie will, eine tollgewordene Genialität, die in die Männlichkeit hineinpfuscht“ (III 63).

Wir wollen uns der Gräfin Romana selbst zuwenden, um sie in ihrem Lebensbereich als dichterische Gestalt kennen zu lernen. Gleich bei ihrem eigentlichen Eintritt ins Romangeschehen läßt sie Eichen-dorff in ihrer ganzen Lebendigkeit vor uns erstehen (III 132 f.). Sie hat Leontins Schwester Rosa gleichsam in die Residenz entführt. Die beiden Damen wohnen in einem Hause Romanas. Es ist an einem Morgen nach einem Ball. Rosa ist mit ihrer Toilette beschäftigt, Romana aber schwelgt am Flügel tosend in den Tänzen von der gestrigen Redoute. Sie kann nicht begreifen, daß die andern alle Lust so gelassen ertragen können, aus dem Tanze schnurstracks ins Bett gehen „und der schönen Welt so auf einmal ein Ende machen. Ich bin immer so ganz durchklungen, als sollte die Musik niemals aufhören. . . . Bald darauf fand sie Rosas Augen so süß verschlafen, daß sie schnell zu ihr hinsprang und sie küßte. Sie setzte sich neben sie hin und half sie von allen Seiten schmücken, setzte ihr bald einen Hut, bald Blumen auf, und riß ebenso oft alles wieder herunter, wie ein verliebter Knabe . . .“ Dann wieder lehnt das „schöne Weib“ schwermütig den „schwarzgelockten Kopf“ auf den „blendend weißen Arm“ und verspottet die Männer als „steifleinene Helden“, die mit dem Schurzfell noch um den Leib mit aller Wut ihrer Inbrunst von der Werkstatt zum Garten der Liebe springen. Dann wieder redet sie schwärmerisch von ihrem Liebhaber, wie sie ihn sich als Mädchen erträumt habe: „wunderschön, stark, voll Tapferkeit, wild, und doch wieder so milde . . .“

Eine entzückende Gestalt voller Lebensfrische. Romana ist sehr empfänglich für heitere Vergnügen der Welt. Sie schwelgt in der Musik, im Vergnügen, und der Alltag widert sie an. Eine Trennung von Festtaumel und Alltag gibt es bei ihr nicht. Sie ist immer durchklungen von Musik. Ständig ist sie bereit, sich den Schönheiten der Sinnenwelt hinzugeben, sich von ihnen hinreißen zu lassen. So küßt sie Rosas Augen in dem Augenblick, da sie sie „so süß verschlafen“ findet. Ihre Hingabe an die Reize der Sinnenwelt scheint aber keine Dauer zu kennen. Sprunghaft wechselt sie von einem zum andern: bald schwelgt sie in Musik, bald küßt sie Rosas süß verschlafene

Augen, bald schmückt sie ihre Freundin mit Blumen, um diese gleich wieder herunterzureißen. Ihr ganzes Benehmen hier hat etwas Spielerisches. Leicht bewegt sie sich von einem zum andern. Dabei ist ihr Verhältnis zu Rosa so, wie Leontin es angedeutet: sie spielt mit ihr. Auch mit der Männerwelt gibt sie vor, nur zu spielen, sie lache sie aus. Sie scheint ihre Umwelt gleichsam als Objekt zu betrachten, an dem man sich begeistern, berauschen kann, das einen immer wieder entzückt, das jedoch auch Enttäuschungen, schale Ernüchterungen bringt. In ihrer Kindheit hat sie von einem Liebhaber geträumt, den sie doch nirgends finden wird. Das Leben scheint für sie nur ein reizendes Spiel zu sein.

Romana erzählt Rosa ein Erlebnis aus ihrer Jugend (III 133 ff.). Sie ist in einem einsamen Waldschloß aufgewachsen. Jeden Morgen hört Romana vom Garten aus in den Bergen ein Waldhorn blasen, dazwischen sieht sie oft einen Reiter fern zwischen den Bäumen plötzlich erscheinen und wieder verschwinden. „Gott! mit welchen Augen schaute ich da in die Wälder und den blauen, weiten Himmel hinaus!“ Der Strom weist in die Ferne, und im Klange des Waldhorns ist die Sehnsucht Romanas zur Stimme geworden. Jeden Tag blickt sie trunken in die Ferne, in die Berge und Wälder hinaus. Ihr ganzes Dasein ist von der Sehnsucht bestimmt. Doch sie steht noch unter der Obhut der Mutter und darf den Garten nicht allein verlassen. Einmal aber kann sie der Versuchung nicht widerstehen. Die Waldhornklänge ziehen sie förmlich zum Garten hinaus. Die dunkelgrünen Gänge, die eingeschlossenen Wiesen, der Gesang der Vögel und der Ruf des Waldhorns, kurz die ganze Stimmung des „prächtigen Abends“ bereiten ihr unsäglich Lust. Versunken in den Anblick der Natur, verliert sie den „rechten Weg“. Es wird ihr unheimlich im nächtlichen Wald. „Da hörte ich plötzlich hinter mir ein Geräusch, ein Reh bricht aus dem Dickicht hervor und hinterdrein der Reiter. — Es war ein wilder Knabe, der Mond schien ihm hell ins Gesicht; wie schön und herrlich er anzusehen war, kann ich mit Worten nicht beschreiben.“ Staunend stehen sie lange voreinander. Auf seine Frage nach ihrem Weg kann Romana vor Verwirrung nicht antworten. Da hebt er sie auf sein Roß und reitet mit ihr davon. „Ich fragte nicht: wohin?, denn Lust und Furcht war so gemischt in seinem wunderbaren Anblick, daß ich weder wünschte, noch wagte von ihm zu scheiden.“ Er bringt sie zwar auf ihr Schloß zurück, aber sie gibt ihm als Andenken auf seine Bitte stillschweigend ihren Ring.

Seither hat Romana das Bild des schönen Jägers im Gedächtnis

behalten, obwohl im Winter die bunten Vögel und die Waldhornklänge fortgezogen sind. An einem „jener wunderschönen Vorfrühlingsstage, wo die ersten Lerchen wieder in der lauen Luft schwirren“, erblickt sie vom Garten aus jenseits des Flusses plötzlich wieder den Jäger. „Ich erschrak vor Freude, daß ich am ganzen Leibe zitterte. Er bemerkte mich und hielt meinen Ring an seiner Hand gerade auf mich zu, daß der Stein im Sonnenschein funkelnd, wunderbar über das Tal herüberblitzte.“ Der Jäger wagt den Sprung über den Fluß und stürzt in den Abgrund. „Als ich das sah, sprang ich, ohne mich zu besinnen, mit einem Schrei vom Abhange aus dem Garten hinunter. Man trug mich ohnmächtig ins Schloß, und ich sah ihn niemals mehr wieder; aber der Ring blitzt wohl noch jeden Frühling aus der Grüne farbigflammend in mein Herz und ich werde die Zauberei nicht los.“

Wir haben bereits auf Romanas Empfänglichkeit für die Schönheiten der Welt hingewiesen. Hier finden wir sie im Garten, den Blick sehnsuchtsvoll in die Berge und Wälder gerichtet. Wonach ist Romanas Sehnsucht gerichtet? Zunächst einmal sehnt sie sich aus dem Garten hinaus. Die unbegrenzte Fülle und Schönheit der Natur zieht sie an. Ihre Sehnsucht wird gesteigert durch Stimmen und Farben der Natur. Besonders im Klange des Waldhorns, das bald näher, bald ferner ertönt, ist die Verlockung der Natur gleichsam zur Stimme geworden. Dazu kommt die Gestalt des Jägers. Geheimnisvoll taucht er hie und da plötzlich zwischen den Farben und Klängen der Wälder auf. Er ist es, der das Waldhorn bläst. Wie er aus der Natur hervortritt, so taucht er zuletzt bei seinem Sturz in den Fluß auch gleichsam wieder in sie ein.

Es liegt nahe, den Jäger mit dem Loreleimythos in Verbindung zu bringen. Die Magie der Natur hat sich in ihm gleichsam zur Gestalt verdichtet. Von ihm ist auch Romanas Sehnsucht bestimmt. Sie findet ihn bei der ersten Begegnung „unbeschreiblich schön“, folgt ihm willenlos und schenkt ihm als Andenken ihren Ring. Damit ist ihre Sehnsucht erfüllt, sie hat sich mit der unendlichen Schönheit der Erde auf ewig verbunden, ist eins geworden mit ihr.

Für diese Interpretation spricht vor allem auch eine Stelle im Entwurf des Romans. Dort spricht Romana: „Ich warf geblendet einen glänzenden Ring auf die Erde und bin ihr als Braut vermählt; sie strebt in Bäumen und Blumen nach mir. Ich kann von der Erde nicht lassen ... Ach! in Morgenrot und Lust alles das recht ans Herz zu drücken!“ (III 521).

Eichendorff hat das Symbol des Ringes oft in ähnlichen Situationen verwendet. So übergibt im Versepos „Julian“ der gleichnamige Held der heidnischen Göttin seinen Ring als Zeichen seines Abfalls vom Christentum. Zugleich aber wird er der Verführerin hörig. Ähnlich ergeht es in Fabers Märchen in „Ahnung und Gegenwart“. Dort wirft Ida ihren Ring in den Fluß und muß als Braut dem Wassermann folgen. Auch bei Romana bedeutet die Uebergabe des Ringes mehr als Hingabe an ein geliebtes Du. Ein Hinweis auf die Gefährlichkeit dieser Verbindung ist bereits das Motiv des vom Jäger gejagten Rehes. Das Reh ist bei Eichendorff immer wieder Symbol der Unschuld, der Geborgenheit. So erscheint in der Novelle „Die Entführung“ Leontine meist in Begleitung des Rehes, während die dämonische Diana ein Reh jagt. Auch Romana spürt die Gefahr, die ihr aus dieser Verbindung werden kann. Schon bei der ersten Begegnung mischt sich in die Lust auch Furcht. Doch sie ist dem Klange des Waldhorns bereits zu weit gefolgt, ist zu sehr in den Bann jener magischen Kräfte der Natur getreten. Nun gibt es für sie kein Zurück mehr. Die Uebergabe des Ringes weist daher neben Hingabe auch bereits auf die Gebanntheit Romanas. Sie hat sich Mächten hingegeben, die übermächtig werden, sodaß sie selbst zur Ohnmächtigen wird. Deutlich wird dies besonders bei der zweiten Begegnung mit dem Jäger. Wie er in den Fluß stürzt, stürzt ihm Romana mit einem Schrei nach und wird ohnmächtig ins Schloß getragen. Romana ist der Magie der Natur bereits ausgeliefert. Hingerissen muß sie sich dem Jäger nachstürzen ins Verderben. Sie ist ihm völlig verfallen, ist wirklich ohn-mächtig.

Seit dieser entscheidenden Begegnung bleibt Romana nach ihrem eigenen Geständnis den Mächten der Natur ausgeliefert, eine Verführte. Jeden Frühling blitzt ihr der Ring wieder „farbigflammend aus der Grüne ins Herz“. Immer wieder wird sie von den Farben und Klängen der Erde hingerissen, immer wieder lockt es sie, sich in die Grüne zu stürzen, eins zu werden mit den Schönheiten der Sinnenwelt als die Braut der Erde.

Wie angeführt, spielt sich diese Episode auf dem elterlichen Schloß ab während Romanas Kindheit. Wie verhält sich Romanas Mutter zum Erlebnis ihres Kindes? Wir wissen bereits, daß Romana das erstemal heimlich den Garten verläßt, weil ihr dies zu Lebzeiten der Mutter allein verboten ist. Später habe die Mutter oft von diesem Ereignis gesprochen und sie noch am Tage vor ihrem Tode in einer Vision gewarnt: „Springe nicht aus dem Garten. Er ist so

fromm und zierlich umzäunt mit Rosen, Lilien und Rosmarin. Die Sonne scheint gar lieblich darauf und lichtglänzende Kinder sehen dir von fern zu und wollen dort zwischen den Blumenbeeten mit dir spazieren gehen.“

Eichendorff hat das Symbol des Gartens oft verwendet, und zwar in verschiedener Bedeutung (Vgl. auch J. Kunz: Eichendorff. 169 ff.). Hier scheint der Garten in guter Ordnung gehalten zu sein. Er ist deutlich abgegrenzt gegen die Fülle der Natur, und zwar fassen ihn Rosen, Lilien und Rosmarin ein. Diese Blumen verbindet Eichendorff gerne mit religiösen Gestalten. Sie streben im gleichen Roman Lilien und Rosen zu Rosa als der Darstellung Marias empor (III 140). Oder im Gedicht „Götterdämmerung“ ist Christus mit einer Lilienkrone geschmückt (I 334). Noch deutlicher läßt das Motiv von den lichtglänzenden Kindern die Bedeutung dieses Gartens ins Religiöse hinüberspielen. Die Vision der sterbenden Mutter gibt dem Garten Züge des alttestamentlichen Paradieses. Er erscheint als Hort der kindlichen Unschuld und Frömmigkeit. Er vermag den Menschen, der sich seinem Schutze anvertraut, zu bewahren und sichert ihm die Verbindung mit einem Ewigen.

Wieso warnt die Mutter Romana so eindrücklich? Sie kennt die bedeutenden Talente ihres Kindes. Sie solle „mehr Gnade erfahren und mehr göttliche Pracht überschauen, als andere“. Aber gerade darin liegt die große Gefahr für sie. „Und eben, weil du (Romana) oft fröhlich und kühn sein wirst und Flügel haben, so bitte ich dich: Springe niemals aus dem stillen Garten!“ (III 135). Hier berührt Eichendorff ein Thema, das er in spätern Werken oft abgewandelt wieder gestaltet: die erhöhte Gefahr, die den genialen Menschen, nach ihm vor allem den Dichter bedrohe.

Die Warnung der Mutter kommt zu spät. Romana ist bereits aus dem Garten gesprungen, sie hat den Bereich des Schutzes schon verlassen. Dieses Verlassen des elterlichen Gartens ist vieldeutig. Versuchen wir, einige Züge hervorzuheben. Es liegt nahe, zuerst an den Schutz des Elternhauses und der Tradition zu denken, den das Kind preisgibt. Zudem grenzt der wohlgepflegte Garten gegen die Ganzheit der Natur ab. Er schränkt ein und verzichtet auf unbegrenzte Fülle. Er könnte daher auch als menschliche Beschränkung auf ein Mögliches aufgefaßt werden. Wir haben auch auf die religiösen Züge aufmerksam gemacht, die dem Garten hier eignen. Besonders die eindringliche Warnung der Mutter weist auch in dieser Richtung. Romana ist aus dem durch Tradition und Glauben gesicherten Be-

reich des Elternhauses hinausgetreten. Das Verbürgte, Gültige hat sie hinter sich gelassen, das gesicherte Dasein aufgegeben. Dabei gibt Eichendorff diesem Heraustreten aus dem Garten Züge der Mutwilligkeit und Kühnheit.

Zu den Warnungen der Mutter verhält sich Romana zwiespältig. Rosa fragt sie, was die Mutter damit sagen wollte, ob sie, Romana, es verstehe. „Manchmal, . . . an nebligen Herbsttagen“, erwidert diese. Der Herbst ist für Eichendorff oft die Zeit, da die Vergänglichkeit des Irdischen den Menschen besonders bewußt wird. So spürt wohl auch Romana manchmal an nebligen Herbsttagen, daß sie aus einem ewigen in einen endlichen, dem Untergang geweihten Bereich des Daseins getreten ist, daß das Unbegrenzte, Unendliche, das sie in der Fülle des Irdischen suchte und zu finden glaubte, ja das Vergänglichste ist.

Romana unterbricht die Erzählung ihrer Jugendgeschichte zweimal, um sie als scheinbar unglaublich aufzuheben. „Aber mir scheint gar, du glaubst mir wirklich alles das Zeug da . . .“, sagt sie zur aufmerksam zuhörenden Rosa. Auf deren Frage, ob es denn nicht wahr sei, erwidert sie: „So, so . . . es ist eigentlich mein Lebenslauf in der Knospe.“ Diese Bemerkung hebt die ganze Erzählung auf eine andere Ebene. Romana verzichtet auf eine Darstellung von Tatsachen und versucht, ihr eigentliches Wesen dichterisch darzustellen. Daher muß dieser Jugenderzählung so große Bedeutung beigelegt werden. Es ist ein verhülltes Bekenntnis der eigentlichen Existenz Romanas.

Auf der gleichen Ebene steht auch das Lied, das Romana nach Beendigung ihrer Erzählung singt:

Laue Luft kommt blau geflossen,
Frühling, Frühling soll es sein!
Waldwärts Hörnerklang geschossen,
Mut'ger Augen lichter Schein,
Und das Wirren bunt und bunter
Wird ein magisch wilder Fluß,
In die schöne Welt hinunter
Lockt dich dieses Stromes Gruß.

Und ich mag mich nicht bewahren!
Weit von Euch treibt mich der Wind,
Auf dem Strome will ich fahren,
Von dem Glanze selig blind!

Tausend Stimmen lockend schlagen,
Hoch Aurora flammend weht,
Fahre zu! ich mag nicht fragen,
Wo die Fahrt zu Ende geht! (III 135 f.)

Dieses Gedicht läßt nochmals alles, was wir herauszuarbeiten versucht haben, leicht anklingen. Es ist der dichterische Ausdruck von Romanas Dasein. Farben und Klänge, flüchtige Reize der Sinnenwelt ziehen sie in ihren Bann und werden übermächtig. Selig blind gibt Romana alles Gesicherte auf, um eins zu werden mit dem bunten Wirren der Frühlingslandschaft. Sie läßt sich vom Strom tragen, hingerissen vom Zauber der Erde, ohne nach dem Ende der Lebensfahrt zu fragen.

Jetzt verstehen wir auch Romanas Verhalten bei Rosa völlig. Sie wird ja die Zauberei nicht mehr los. Sie ist immer ganz durchklungen von Musik. Seit ihrer Jugend ist ihr Leben bestimmt von den Mächten der Sinnenwelt. Dabei hat sie nicht etwa versucht, tiefer in diese einzudringen, um in ihr ein Dauerndes zu finden und ihr Dasein neu zu verankern. Von flüchtigen Sinnenreizen, gleichsam vom akustischen und optischen Schaum der Dinge, hat sie sich immer wieder hinreißen lassen. Daher folgt bei ihr auf die beseligte Hingabe immer wieder die Ernüchterung. Diese wieder kann sie nur durch neuen Rausch verdrängen. Aber gerade hier zeigt sich eine Gefahr, auf die wir bereits hingewiesen haben. Ihr ganzes Leben droht, zu einem Spiel zu werden, sich gleichsam aufzulösen. Besonders ihr Verhältnis zu den Mitmenschen, soweit es uns schon bekannt ist, weist in dieser Richtung. Es scheint ähnlich zu sein wie das zur Sinnenwelt: ein flüchtiges Sich-Berauschen ohne dauernde Hingabe. Romana scheint wirklich bis dahin in einem „selig blinden“ Taumel gelebt zu haben als Verführte und zugleich als bezaubernde Verführerin. Die ganze Fragwürdigkeit ihres Daseins muß sich ihr erst offenbaren, wenn sich das Du ihrem Werben versagt.

Wir haben Romana nach der Erzählung ihrer Jugenderlebnisse verlassen. Kurz darnach treffen wir sie in einer „ästhetischen Teegesellschaft“ wieder an, wo sie die Bekanntschaft Friedrichs macht (III 146 ff.). Der erste Eindruck Romanas auf Friedrich ist zwiespältig. Sie erscheint ihm „höchst anziehend und zurückstoßend zugleich“. „Ihre Schönheit war durchaus verschwenderisch reich, südlich

und blendend . . . Ihre Bewegungen waren feurig, ihre großen, brennenden, durchdringenden Augen, denen es an Strenge nicht fehlte, bestrichen Friedrich wie ein Magnet.“

Auf vielseitige Aufforderung hin improvisiert Romana ein Gedicht. Friedrich findet es zwar „heidnisch und übermütig“ wie ihre ganze Schönheit. Trotzdem erkennt er Romanas Talent. Er sieht, daß sie die andern Anwesenden, die Dichterlinge und Schönredner, weit überragt, scharf überschaut und zugleich tief verachtet. Noch mehr. Friedrich steht im Widerspruch zur ganzen Gesellschaft. Seine Ansichten über Poesie werden belächelt. Einzig Romana macht eine Ausnahme. „Sie hatte sich im Augenblick in alle Ideen, die Friedrich in seinen vorigen Äußerungen berührt, mit einer unbegreiflichen Lebhaftigkeit hineinverstanden und kam ihm nun in allen seinen Gedanken entgegen. Es war in ihrem Geiste, wie in ihrem schönen Körper ein zauberischer Reichtum; nichts schien zu groß in der Welt für ihr Herz; sie zeigte eine tiefe Einsicht ins Leben wie in alle Künste . . .“

Die bezaubernde Schönheit Romanas wie der Reichtum ihres Geistes verfehlen ihre Wirkung auf Friedrich nicht. Dazu kommt noch sein Gegensatz zur Gesellschaft, in dem er nur bei Romana Unterstützung und Verständnis findet. Dies alles macht Romana anziehender. Friedrich unterhält sich lange ausschließlich mit ihr, die übrige Gesellschaft vergessend. Er glaubt, in ihr eine Gleichgesinnte zu finden, eine Geistesverwandte.

Dies trifft sicher in vielem zu. Romana und Friedrich haben ähnliche Anlagen. Auch Friedrich ist sehr empfänglich für die Schönheiten der Sinnenwelt. Seine Jugenderinnerungen verlieren sich ebenfalls in einem schönen Garten, aus dem er sich in die Ferne sehnt. Doch bestehen Unterschiede. Friedrich springt nie mutwillig und kühn aus dem Garten. Er hat auch die Verbindung zum Garten als dem Bereich des Schutzes, des Verbürgten nicht völlig aufgegeben. Nach seinem eigenen Geständnis erfaßt ihn immer wieder unbeschreibliches Heimweh, „nicht nur nach jenen Gärten und Bergen (seiner Kindheit), sondern nach einer viel fernerer und tieferen Heimat, von welcher jene nur ein lieblicher Widerschein zu sein scheint“ (III 47). Friedrich bleibt mit dem Bereich des heimatlichen Gartens, der für ihn Hinweis nach einer ewigen Heimat ist, innerlich verbunden. Die Magie der Sinnenwelt hat ihn bis dahin nicht zu bannen vermocht. Er hat sich bewahrt, während Romana vom bunten Wirren „selig blind“ hingerissen wurde. Doch die eigentliche Bewährung

steht Friedrich erst noch bevor: sein Besuch auf Romanas Waldschloß (III 168 ff.).

An einem schönen Herbstmorgen sehen wir Friedrich ins Land hinausreiten. Er hat der Gräfin Romana versprochen müssen, sie auf ihrem Landgute nahe bei der Residenz zu besuchen. Seit der ersten Begegnung mit ihr hat er das angefangene Verhältnis nicht mehr unterbrochen. „Sie (Romana) war seit seiner Trennung von Leontin die einzige, zu der er von allem reden konnte, was er dachte, wußte und wollte...“ (III 160). Daher schätzt er die Gräfin hoch, und die Unterhaltung mit ihr ist ihm „fast schon zum Bedürfnis geworden“. Seine hohe Meinung von Romana behauptet er auch gegen seinen besten Freund Leontin. Unerwartet trifft er nämlich auf seinem Ritt diesen an, und Leontin gibt ihm einen „zügellosen Gruß“ an Romana auf und spricht auch sonst „allerhand wild und unzüchtig“ von ihr. Diese Reden ärgern Friedrich, „denn er hielt die Gräfin hoch...“

Plötzlich sieht Friedrich das Schloß Romanas vor sich. „Es stand wie eine Zauberei hoch über einem weiten, unbeschreiblichen Chaos von Gärten, Weinbergen, Bäumen und Flüssen, der Schloßberg selber war ein großer Garten, wo unzählige Wasserkünste aus dem Grün hervorsprangen. Die Sonne ging eben hinter dem Berge unter und bedeckte das prächtige Bild mit Glanz und Schimmer, sodaß man nichts deutlich unterscheiden konnte.“ Friedrich ist überrascht und geblendet von der Schönheit dieses Besitzes. Auch das Schloß setzt ihn in Erstaunen durch die seltsame Bauart, „durch eine fast barocke Pracht“. Von der weiten, mit „buntem Marmor getäfelten Vorhalle“ blickt Friedrich durch die Säulenreihen in den Garten hinaus. „Dort standen die seltsamsten ausländischen Bäume und Pflanzen wie halbausgesprochene, verzauberte Gedanken, schimmernde Wasserstrahlen durchkreuzten sich in kristallinen Bogen hoch über ihnen, ausländische Vögel saßen sinnend und traumhaft zwischen den dunkelgrünen Schatten umher.“

Bezeichnet Eichendorff Romanas Schönheit als „verschwenderisch reich, südlich und blendend“, so gilt dies auch für ihren Landsitz. Eine verschwenderische Pracht ist hier entfaltet. Es ist nicht mehr das Schloß mit dem „frommen“, mit Rosen und Lilien eingefalteten Garten von Romanas Kindheit, sondern hier umgibt ein Chaos von Gärten einen fast barocken Prunkbau. Zweimal spricht Eichendorff von „ausländisch“: fremde Pflanzen und fremde Vögel sind in diesem Garten. Dies weist deutlich auf den neuen Bereich des Daseins

hin, in den Romana eingetreten ist, nachdem sie den Garten der Kindheit verlassen hat. Hier scheint nun das zu sein, was sie ersehnt hat: die unbegrenzte Pracht und Fülle der Natur. Doch gibt Eichendorff schon hier diesem bestrickenden Bild Züge, die aufmerken lassen. Die ausländischen Pflanzen stehen wie „verzauberte Gedanken“ da. Auch die fremden Vögel streben nicht in die Höhe oder in die Ferne, sondern sie sitzen sinnend und traumhaft umher. Wie oft sind sonst aber gerade die Vögel für Eichendorff ein Sinnbild der Freiheit, wie oft schwingen sich seine Lerchen in den Himmel empor. Hier weist alles auf Unfreiheit hin, Pflanzen und Tiere scheinen irgendwie bezaubert. Auch die Springbrunnen bestärken diesen Eindruck. Eichendorff weist nicht auf das befreiende Aufsteigen der Wasser hin, sondern auf die kristallinen Bogen, die über Pflanzen und Tieren sich durchkreuzen. Das ganze Dasein dieses Gartens scheint so gleichsam an die Erde gebunden. Es gibt hier kein befreiendes Aufsteigen ins Unendliche.

Friedrich fand schon bei der ersten Begegnung Romanas Schönheit auch „heidnisch und übermütig“. Ähnliches scheint er hier zu empfinden. Zwar ist er geblendet vom Glanze dieses Landsitzes. „Noch niemals hatte er eine so üppige Natur gesehen.“ Doch wie er Ströme und Straßen in die weiteste Ferne nach allen Richtungen ziehen sieht, erfäßt ihn „unsägliche Bangigkeit“.

Wir müssen an die Unterschiede Friedrichs und Romanas denken. Friedrich erfäßt hier in dieser Ueppigkeit ein Gefühl der Fremdheit. Es ist nicht seine Heimat, die ihn hier in diesem Prunkschloß und seinem Zaubergarten anspricht. Eine neue, fremde Welt tritt ihm hier entgegen. Diese Welt ist aber von einer bestrickenden Schönheit. Ihre Magie beginnt auch auf Friedrich ihre Wirkung auszuüben. Dies spürt er. Daher erfüllt ihn zugleich auch Bangigkeit, als er Straße und Fluß in die Ferne weisen sieht. Denn wie die aufsteigende Lerche ist auch der Fluß immer wieder Symbol des freien und doch geborgenen Dahinziehens in eine ewige Heimat. Friedrich sieht in ihrem Dahinziehen gewissermaßen ein Sinnbild seines bisherigen Lebens, das auch von einer unbestimmten Sehnsucht nach einer Unendlichkeit bestimmt war. Zugleich erkennt er in ihnen einen Weg, der aus diesem Zaubergarten wieder befreit. Daher kann er kaum widerstehen, ihnen zu folgen und dieser Sphäre der Ueppigkeit und Fremdheit, die so gebunden und verzaubert in magischer Ruhe zu verharren scheint, zu entfliehen.

Wie Friedrich eben im Begriffe ist, das einsame Schloß wieder zu

verlassen, taucht unten Romana auf. Sie trägt die Farbe der Erde, der sie ja verhaftet ist: in einem grünen Jagdkleide kommt sie aus dem Tal heraufgeritten. Sie bewillkommt Friedrich mit Heftigkeit und führt ihn ins Innere des Schlosses. Wie Schloß und Garten ein Spiegelbild der Besitzerin sind, so spiegelt auch das Innere des Schlosses Romanas Wesen. „Friedrich verwunderte sich, denn fast in allen Zimmern standen Türen und Fenster offen. Die hochgewölbten Zimmer selbst waren ein seltsames Gemisch von alter und neuer Zeit, einige standen leer und wüste, wie ausgeplündert, in andern sah er alte Gemälde an der Wand herumhängen, die wie aus schändlichem Mutwillen mit Säbelhieben zerhauen schienen. Sie kamen in der Gräfin Schlafgemach. Das große Himmelbett war noch unzugelerichtet, wie sie es frühmorgens verlassen, Strümpfe, Halstücher und allerlei Gerät lag bunt auf allen Stühlen umher.“ Wie Fenster und Türen offen stehen, so ist auch Romana allem offen und zugänglich. So hat sie sich z. B. mit unglaublicher Leichtigkeit in alle Ansichten Friedrichs hineinverstanden. Auch allen Sinnenreizen gegenüber ist sie offen. Sie mag sich ja nicht bewahren. Das Stilgemisch in den Zimmern und vor allem die mutwillig beschädigten Bilder, offenbar Ahnenbilder, scheinen u. a. auf ihr Verhältnis zur Tradition zu weisen. Auch ihren Schutz hat Romana preisgegeben, sie hat sich mutwillig gelöst von ihr, ohne etwas Neues zu begründen.

Romana führt Friedrich auf das Dach. Hier eröffnet sich ihm ein bezauberndes Bild unter der freien, gestirnten Wölbung des Himmels. „Es war nämlich eine große Terrasse, die nach italienischer Art über das Dach des Schlosses ging. Ringsum an der Galerie standen Orangenbäume und hohe, ausländische Blumen, welche den himmlischen Platz mit Düften erfüllten.“ Romana hat Friedrich an einen bestrickenden Ort geführt, und sie setzt alles daran, die Wirkung dieser zauberhaften Atmosphäre noch zu steigern. Sie setzt sich zu ihm, reicht ihm Früchte und trinkt ihm von dem mitgenommenen Weine zu. „Ihr Geist schien heut von allen Banden los. Sie ergriff endlich die Gitarre und sang einige Lieder, die sie selbst gedichtet und komponiert hatte. Die Musik war durchaus wunderbar, unbegreiflich und oft beinahe wild, aber es war eine unwiderstehliche Gewalt in ihrem Zusammenklange. Der weite, stille Kreis von Strömen, Seen und Bergen, die in großen, halbkenntlichen Massen übereinanderruhten, rauschten dabei feenhaft zwischen die hinausschiffenden Töne hinein.“ War Friedrich schon zuerst zu Mute wie einem Nachtwandler, der nach „schweren, unglaublichen Träumen“ auf-

wacht, so zieht ihn nun die Magie dieses Abends immer mehr in ihren Bann. Ströme und Straßen, die in die Ferne weisen, scheint er allmählich zu vergessen. Die ganze Umgebung schließt sich ihm langsam zu einem weiten magischen Kreise zusammen. Wie Florio in der Novelle „Das Marmorbild“ unwiderstehlich in den magischen Kreis des Marmorbildes gezogen wird, so ziehen auch Friedrich die Lieder Romanas wie Sirenenklänge mit unwiderstehlicher Gewalt in ihren Bann. Ihm droht ein ähnliches Schicksal wie Romana. Auch er läuft Gefahr, von einem berausenden Taumel hingerissen zu werden in ein Dasein, in dem es keine Bewahrung mehr gibt, da die Magie übermächtig geworden ist. „Die Zauberei dieses Abends ergriff auch Friedrichs Herz, und in diesem sinnverwirrenden Rausche fand er das schöne Weib an seiner Seite zum ersten Male verführerisch.“

Doch regen sich in Friedrich auch Kräfte, die der Verführungskunst Romanas entgegenwirken. Das Dach ist nach ihren Worten ihr liebster Aufenthalt, in warmen Sommernächten schlafe sie oft hier oben. Friedrich antwortet ihr: „Sie wohnen hier so schwindlig hoch, ... daß Sie die ganze Welt mit Füßen treten.“ In diesen Worten schwingt eine leise Kritik mit. Schon oft haben wir auf die Gefährlichkeit von Romanas Dasein hingewiesen. Hier tritt sie erneut hervor. Romana schmäh't auf die ganze Welt, den großen Tölpel. Es sei eine rechte Götterlust, ihn aufs Maul zu schlagen. Hier tritt eine neue Gefahr ihres Wesens hervor. Ihre hohen Talente führen sie zur Ueberheblichkeit. Romana gibt vor, über die ganze Welt zu lachen. Ein Mangel an Demut offenbart sich, der abstoßend wirkt. „Heidnisch und übermütig“ kam Friedrich schon zuerst ihre ganze Schönheit vor. Dies scheinen Wesenszüge Romanas überhaupt zu sein. Auf ihre innere Unruhe und Unbefriedigtheit hin weisen vor allem die Worte: „Aber die Sonne scheint nicht wie in Welschland ... und es ist eben alles nichts.“ Diese Worte lassen blitzartig die Kehrseite von Romanas Daseinsform aufleuchten: Enttäuschung, öde Langeweile.

Wie sie wieder unten in den Zimmern sind, erscheint Friedrich Romanas Gesicht „totenblaß“: „...eine Art von seltsamer Furcht befahl ihm da auf einmal vor ihr und dem ganzen Feenschlosse, er gab ihr schnell eine gute Nacht und eilte in das ihm angewiesene Zimmer, wo er sich angekleidet auf das Bett warf.“ Dadurch wird der negative Eindruck Romanas auf Friedrich noch erhöht. Ihr Antlitz erscheint totenblaß. Es ist gleichsam, als ob damit ihr eigentlicher Zustand bereits angedeutet würde. Ihre Existenz scheint den Tod in sich zu tragen, sie scheint nicht lebensfähig zu sein. In dieser Rich-

tung weisen auch die geheimnisvollen Worte Romanas, die sie zuletzt auf dem Dache „aus tiefster Seele“ an Friedrich richtet: „Wahrhaftig, ... wenn ich mich einmal recht verliebte, es würde mich gewiß das Leben kosten!“

So ist der ganze Eindruck Romanas auf Friedrich auch hier wieder zwiespältig. Gewaltig gesteigert sind die Kräfte, die ihn in den Zauberkreis des „schönen Weibes“ ziehen. Doch auch die abwehrenden Kräfte sind gewachsen. Eine seltsame Furcht hat sich Friedrichs bemächtigt. In dieser zwiespältigen Stimmung liegt er schlaflos in seinem Zimmer. Einige Räume entfernt liegt das Schlafgemach der Gräfin. Die Türen dazwischen fehlen. So kann er in einem Spiegel das ganze Gemach der Gräfin überblicken. Er wendet sich auf die andere Seite dem offenen Fenster zu. Doch auch von draußen dringen verschiedene Klänge zu ihm herein. „Die Bäume rauschten vor demselben, aus dem Tale kam von Zeit zu Zeit ein fröhliches Jauchzen, bald näher, bald wieder in weiter Ferne, dazwischen hörte er ausländische Vögel draußen im Garten in wunderlichen Tönen immerfort wie im Traume sprechen ...“ Der schon am Anfang des Besuchs angetönte Gegensatz zweier Daseinsbereiche klingt hier erneut an. Verschiedene Stimmen dringen auf Friedrich ein, seiner innern Unruhe entsprechend. Zwischen dem Waldesrauschen und dem befreienden Jauchzen, das wieder wie die Straßen und Flüsse aus dem magischen Kreise des Feenschlosses hinausweist, erklingt noch immer der traumhaft gebundene Sirenengesang der fremden Vögel. In dieser Stimmung schläft Friedrich „unter verworrenen Phantasien“ ein.

Bald aber fällt die Entscheidung. „Mitten in der Nacht wachte er (Friedrich) plötzlich auf, es war ihm, als hätte er Gesang gehört. Der Mond schien hell draußen über der Gegend und durch das Fenster herein. Mit Erstaunen hörte er neben sich atmen. Er sah umher und erblickte Romana, unangekleidet wie sie war, an dem Fuße seines Bettes eingeschlafen. Sie ruhte auf dem Boden, mit dem einen Arm und dem halben Leibe auf das Bett gelehnt. Die langen schwarzen Haare hingen aufgelöst über den weißen Nacken und Busen herab. Er betrachtete die wunderschöne Gestalt lange voll Verwunderung halb aufgerichtet. Da hörte er auf einmal die Töne wieder, die er schon im Schlummer vernommen hatte. Er horchte hinaus; das Singen kam jenseits von den Bergen über die stille Gegend herüber, er konnte folgende Worte verstehen:

Vergangen ist der lichte Tag,
Von ferne kommt der Glocken Schlag,
So reist die Zeit die ganze Nacht,
nimmt manchen mit, der's nicht gedacht.

Wo ist nun hin die bunte Lust,
Des Freundes Trost und treue Brust,
Des Weibes süßer Augenschein?
Will keiner mit mir munter sein?

Da's nun so stille auf der Welt,
Zieh'n Wolken einsam übers Feld,
Und Feld und Baum besprechen sich, —
O Menschenkind! was schauert dich?

Wie weit die falsche Welt auch sei,
Bleibt mir doch einer nur getreu,
Der mit mir weint, der mit mir wacht,
wenn ich nur recht an ihn gedacht.

Frisch auf denn, liebe Nachtigall,
Du Wasserfall mit hellem Schall!
Gott loben wollen wir vereint,
Bis daß der lichte Morgen scheint!“

Friedrich erkennt die Weise, es ist Leontins Stimme. Sie entreißt ihn völlig der in die Tiefe ziehenden Magie. Die dämonische Gewalt Romanas verblaßt vor einer mächtigeren Kraft. Eine fromme Weise weckt in Friedrich die Erinnerung. Zwar spricht hier Eichendorff noch nicht von Kindheitserinnerungen wie im „Marmorbild“. Doch stammt die Weise Leontins auch hier aus einer früheren Zeit, und sie ruft ihre Kräfte in Friedrich wach und verhilft ihnen zum Durchbruch. So entgeht er dem Schicksal Romanas. Er vermag sich vor der „falschen Nacht“, der Magie schlechthin zu bewahren. Der Bereich des Schutzes, den er nicht völlig verlassen, erweist sich als wirksam. Zudem hat er auch die Kehrseite von Romanas Dasein erkannt. Daher kommt ihm seine Flucht aus ihrem Schlosse wie eine Befreiung vor, „seine Seele war wie von tausend Ketten frei. Es war ihm, als ob er aus fieberhaften Träumen oder aus einem langen, wüsten, liederlichen Lustleben zurückkehre. Das hohe Bild der Gräfin, das er mit hergebracht, war in seiner Seele durch diese sonderbare Nacht phantastisch verzerrt und zerrissen, und er verstand nun Leontins wilde Reden ...“ Das Feenschloß mit all seinem Reiz versinkt hinter

Friedrich. Er aber reitet der Residenz entgegen, die „mit ihren Feuersäulen wie ein brennender Wald im Morgenglanze“ vor ihm liegt.

Die Nacht auf dem Schlosse Romanas hat in ihrem Verhältnis zu Friedrich eine Entscheidung gebracht. Friedrich zieht sich zurück von Romana, und wie er ihr zufällig wieder begegnet, erscheint sie ihm „fast furchtbar schön“. Auch Romanas Leben hat dieses Erlebnis entscheidend beeinflußt. Daß eine Veränderung mit ihr vorgegangen ist, wird schon deutlich bei der ersten Begegnung mit Friedrich nach seinem Besuch. Es ist wieder in der Teegesellschaft beim Minister. „Romana . . . setzte sich an den Flügel und sang ein wildes Lied, das nur aus dem tiefsten Jammer einer zerrissenen Seele kommen konnte. Ist das nicht schön? fragte sie einige Male dazwischen, sich mit Tränen in den Augen zu Friedrich herumwendend, und lachte abscheulich dabei“ (III 179). Hier erkennen wir bereits Anzeichen der Folgen des vergeblichen Werbens um Friedrich. Schien Romana vorher übermütig, so ist ihre Ueberlegenheit jetzt gebrochen. Schien sie vorher im Hochgefühl ihrer bezaubernden Schönheit über die ganze Welt zu triumphieren, so hat sich diese Hochstimmung in tiefsten Jammer verwandelt, und zwar scheint es sich hier nicht um bloße Ernüchterung, Enttäuschung als Kehrseite ihres Sinnentaumels zu handeln. Die gegenwärtige Zerrissenheit ihrer Seele scheint tiefer zu liegen.

Noch weiter führt uns die nächtliche Rheinfahrt Leontins, Friedrichs, Romanas und Rosas (III 200 ff.). Leontin und Friedrich haben eine Rheinreise unternommen. Dabei treffen sie zwei vermeintliche Jägerburschen — Romana und Rosa, wie sich später herausstellt —. . . Nach einem unterhaltenden Abend in einem Rheinstädtchen, bei welchem Leontin die unerkannte Romana als Lorelei besingt, beschließen die vier, „die ganze Nacht über auf dem Rheine nach der Residenz hinunter zu fahren“. Friedrich sitzt vorn im Kahne, Leontin am Steuer, Romana dagegen „saß schaukelnd und gefährlich auf dem Rande des Kahnes und hatte beide Beine, die bei jeder Schwankung die Wellen berührten, darüber heruntergehungen. Er (Romana) sah in das Wasser hinab, wie die flüchtigen Wirbel kühl aufbrauchend, dann wieder still, wunderbar hinunterlockten.“ Dieses Benehmen ist charakteristisch für Romana. Zeigte sie sich in ihrer Jugend kühner als Friedrich, so verrät sie auch hier ihre äußerst gefährliche Haltung. Zwar haben sich alle vier der „Gewalt des Stromes“ übergeben. Alle lassen sich von ihr tragen. Friedrichs und

Leontins Dasein ist verwandt mit dem Romanas. Auch sie spüren die Gewalt der Tiefe, des Wirbels, der so „wunderbar hinunterlockt“. Die Magie der Natur ist auch eine Bedrohung ihres Lebens. Doch Romana geht weiter als sie. Ihre Haltung ist gefährlicher, sie grenzt an einen extremen Zustand, der den Untergang in sich tragen kann. Dabei treten auch hier wieder Züge der Mutwilligkeit hervor.

Dieses Benehmen verrät noch nichts Besonderes an Romanas Zustand. Doch nach der Warnung Leontins, der sie die Beine einziehen heißt, verrät sie sich bereits. „Was schadets, ... ich tauge doch nichts auf der Welt, ich bin schlecht, wär ich da unten, wäre auf einmal alles still.“ In diesen Worten hat Romana bereits ihren innersten Zustand enthüllt. Während sich nun ein Gewitter erhebt, schildert Romana, „in wunderbare Worte verhüllt“, ihr Verhältnis zu Friedrich. „Mein Schatz ist ein Hirsch, der wandelt in einer prächtigen Wildnis, die liegt so unbeschreiblich hoch und einsam, und die ganze Welt übersieht man von dort, wie sich die Sonne ringsum in Seen und Flüssen und allen Kreaturen wunderbar bespiegelt. Es ist des Jägers dunkelwüste Lust, das Schönste, was ihn rührt, zu verderben. So nahm er Abschied von seinem alten Leben und folgte dem Hirsche immer höher mühsam hinauf. Als die Sonne aufging, legte er oben in der klaren Stille lauernd an. Da wandte sich der Hirsch plötzlich und sah ihn keck und fromm an, wie den Herzog Hubertus. Da verließen den Jäger auf einmal seine Künste und seine ganze Welt, aber er konnte nicht niederknien, wie jener, denn ihm schwindelte vor dem Blick und der Höhe, und es faßte ihn ein seltsames Gelüst, die dunkle Mündung auf seine eigene, ausgestorbene Brust zu kehren.“

Wir wissen, daß Romana den Bereich des Verbürgten verlassen hat, hingerissen von der Magie der Natur. Sie ist eine Verführte und ist selbst zur Verführerin geworden. Alles Schöne reißt sie hin, eine „dunkelwüste Lust“ treibt sie, es mit in den Wirbel zu reißen, in ihren Bereich des Daseins zu ziehen, um sich mit ihm völlig zu vereinen. Dieses Werben verurteilt jetzt Romana als verderbenbringend. Auch Friedrich, der „so unbeschreiblich hoch über der Welt wandelt“, wollte sie so verderben. Doch hier spürt sie zum erstenmal Widerstand. Friedrich versagt sich ihrem Werben. Der Bereich des „Gartens“, dem er nicht mutwillig völlig entsagt hat, erweist sich hier als stärker. Dadurch wird das ganze Dasein Romanas fragwürdig, es sinkt in sich zusammen. Wie ihr Glas beim kecken Anstoßen mit Friedrich zerbricht, so wird ihre Existenz vor seinem in verbürg-

tem Boden wurzelnden Dasein zuschanden. Ihre „ganze Welt“ verläßt sie, in ihrer „ausgestorbenen Brust“ öffnet sich ein Abgrund, der sie zu verschlingen droht.

Zu dieser Interpretation berechtigen vor allem auch Worte des Erzählers selbst, der im folgenden Kapitel den Zustand Romanas folgendermaßen schildert: „Die heftige Romana liebte Friedrich vom ersten Blicke an mit der ihr eigentümlichen Gewalt. Seitdem er aber in jener Nacht auf dem Schlosse von ihr fortgeritten, als sie bemerkte, wie ihre Schönheit, ihre vielseitigen Talente, die ganze Phantasterei ihres künstlich gesteigerten Lebens alle Bedeutung verlor und zuschanden wurde an seiner höhern Ruhe, da fühlte sie zum ersten Male die entsetzliche Lücke in ihrem Leben, und daß alle Talente Tugenden werden müssen oder nichts sind, und schauderte vor der Lügenhaftigkeit ihres ganzen Wesens“ (III 205).

Dabei kann Romana nicht mehr zurückfinden zum „frommen Garten“, den ihr die Mutter so eindringlich als Schutz nahelegte. Sie kann nicht mehr niederknien wie Friedrich. Trotzdem ist in ihr der Sinn fürs Wahre noch nicht völlig erloschen. Wie Leontin ein „altes, schönes Lied“ bläst, antwortet sie ihm:

„Du hast so schöne Worte tief im Herzen,
Du weißt so wunderbare alte Weisen,
Und wie die Stern' am Firmamente kreisen,
Zieh'n durch die Brust dir ewig Lust und Schmerzen.

So laß dein' Stimme hell im Wald erscheinen!
Das Waldhorn fromm wird auf und nieder wehen,
Die Wasser geh'n, und Rehe einsam weiden.

Wir wollen stille sitzen und nicht weinen,
Wir wollen in den Rhein hinuntersehen,
Und, wird es finster auf der Welt, nicht scheiden.“

Eine tiefe Sehnsucht nach einem gütigen Dasein schwingt in diesen Versen mit. Die „wunderbaren alten Weisen“ rufen längst Vergangenes wieder wach. Der verführerische Klang des Waldhorns wird fromm. Rehe werden nicht mehr gejagt vom geheimnisvollen Jäger, sondern sie weiden friedlich. Ein Bild des Friedens, der Geborgenheit ersteht beim Klange der alten Weisen. Diese stehen unzweifelhaft mit dem Bereich des „frommen Gartens“, wie wir ihn beim Betrachten von Romanas Kindheit kennen gelernt haben, in Verbindung. Auch sie vermögen vor der Magie der Tiefe zu bewah-

ren. Bei ihrem Klange kann man ohne Gefahr in den Rhein hinuntersehen. Man vermag dem Wirbel, der Tiefe ins Auge zu blicken, ohne unwiderstehlich hinuntergezogen zu werden. Diese ganze verlorene Welt taucht vor Romana wieder auf, ein Dasein, an dem auch sie einst Teil hatte, das sie aber mutwillig und kühn verscherzte. Jetzt hat sie ihre verhängnisvolle Daseinsform erkannt und sehnt sich wieder zurück nach dem Bereich der Kindheit, des „frommen Gartens“.

Die Begegnung mit Friedrich hat Romana die Fragwürdigkeit ihrer Lebenshaltung zum Bewußtsein gebracht. Zugleich hat sie in ihr die Sehnsucht nach einem gültigen Dasein wieder geweckt. Besonders das zitierte Lied drückt dies aus. Deshalb zerreißt Romana ihre alten Verbindungen und zieht sich auf ihr Schloß zurück. Sie will eine totale Umkehr. „Sie mochte sich nicht stückweise bessern, ein ganz neues Leben der Wahrheit wollte sie anfangen“ (III 205). Sie verkehrt nun mit einigen häuslichen Frauen der Nachbarschaft, die sie sonst „unsäglich“ verachtet hat. Die Fenster und Türen ihres Schlosses werden geschlossen. Sie führt eine strenge Hauszucht und wirkt still und fleißig. Auch verkehrt sie mit einem alten, frommen Geistlichen vom Dorfe und wird oft beschämt, „wie der Mann so eigentlich ohne alle Bildung und doch so hochgebildet war“ (III 206).

Romana bemüht sich redlich, anders zu werden. „Aber es war auch nur ein Rausch, obgleich der schönste in ihrem Leben.“ Sie kann ihrer Daseinsform nicht mehr entgehen, sie findet auch in der Religion nicht das Walten eines „höheren Liebesgeföhles“, dem man sich gläubig hingeben kann als einer unbegreiflichen Gnade. Es gibt für Romana keine Verwurzelung in einem göttlichen Kosmos mehr. Wie die Welt der Dinge bleibt auch die Religion für sie Objekt, an dem man sich berauschen kann. So entzieht sich ihr auch das Höchste.

Eichendorff sucht das Scheitern der Bekehrung noch anders zu begründen. „Sie (Romana) hatte die Einfalt, diese Grundkraft aller Tugend, leichtsinnig verspielt; sie kannte gleichsam alle Schliche und Kniffe der Besserung. Sie mochte sich stellen, wie sie wollte, sie konnte, gleich einem Somnambulisten, ihre ganze Bekehrungsgeschichte wie ein wohlgeschriebenes Gedicht, Vers vor Vers, inwendig vorauslesen, und der Teufel saß gegenüber und lachte ihr dabei immerfort ins Gesicht“ (III 206). Diese Worte rücken einen Charakterzug Romanas in den Vordergrund, auf den wir bisher nicht eingegangen sind: die Ironie. Romana unterbricht ihre Jugenderzählung

zweimal durch Auflachen. Auch das improvisierte Gedicht in der Teegesellschaft beendet sie mit Gelächter. Sie scheint dadurch das Gesagte wieder auflösen zu wollen, ihm die Bedeutung zu nehmen. Sie sichert sich so gleichzeitig ihre scheinbare Ueberlegenheit. In dieser Hinsicht scheint die Ironie für ihre Daseinsform Bedeutung erlangt zu haben. Sie hilft ihr immer wieder über Enttäuschungen, Ernüchterungen hinweg. Hier aber droht die Ironie, absolute Werte zu relativieren. Obwohl Romana sich redlich bemüht, zum wahren Glauben zu finden, sich der Gnade hinzugeben, löst sich ihr das Positive dauernd wieder auf. Die einfältige Demut, die selbstlose Hingabe fehlt ihr.

Dieser Zustand verursacht ihr jetzt eine „wahre Seelenangst“. Doch ihr ganzes Ringen ist vergeblich. In der Novelle „Die Zauberei im Herbst“ singt Raimund, der Klausner:

„Gott! inbrünstig möcht' ich beten,
Doch der Erde Bilder treten
Immer zwischen dich und mich ...“ (A 138).

Aehnlich ergeht es Romana. Auch ihre Andacht ist nicht rein. „Wenn sie betete, kreuzten ihr häufig unkeusche Gedanken durch den Sinn ...“ (III 206). Die „Bilder der Erde“ erweisen sich auch bei ihr wieder als stärker. Romana muß schließlich Friedrich wieder sehen, sie hält es nicht mehr länger allein aus. Doch wie sie ihn erblickt, scheint es ihr unmöglich, seine Tugend und Größe zu erreichen. Zugleich wird sie aufs neue von ihm hingerissen. „Die beiden vor ihr Leben gespannten, unbändigen Rosse, das schwarze und das weiße, gingen bei dem Anblick von neuem durch mit ihr, alle ihre schönen Pläne lagen unter den heißen Rädern des Wagens zerschlagen, sie ließ die Zügel schießen und gab sich selber auf“ (III 207).

Dies ist das Ende ihres Bekehrungsversuches. Der erneute Anblick Friedrichs zeigt ihre ganze Ohnmacht. Eindrücklich veranschaulicht dies der Dichter im Bild von den zwei unbändigen Pferden, dem weißen und dem schwarzen, die Romana durchs Leben reißen. Doch spricht Eichendorff auch hier von einem weißen Pferd. Wiederholt weist er auf die wahren Talente Romanas hin. Sogar Leontin kann sich nicht enthalten, dies zuzugeben. Er vergleicht Romana mit einer Flöte, in der viel himmlischer Klang sei, „aber das frische Holz habe sich geworfen, habe einen genialischen Sprung, und so taue doch am Ende das ganze Instrument nichts“ (III 136). Romanas Ta-

lente sind nicht zu Tugenden geworden. Neben dem weißen jagt ein schwarzes Pferd. Dunkle Mächte drohen, von ihr Besitz zu nehmen, sie ins Verderben zu führen. Und sie selbst vermag nicht mehr Widerstand zu leisten. Dabei ist ihre jetzige Selbstaufgabe nicht mehr ein „selig blindes“ Sich-Hingeben, sondern hier überwiegen Angst und Entsetzen, ein Gefühl der Ohnmacht, des Ausgeliefertseins an eine übermächtige, zerstörende Gewalt. Die Möglichkeit des völligen Verderbens ist im schwarzen Pferd angedeutet.

Romana sinkt haltlos immer tiefer. Sie stürzt sich in ein „wüstes“ Lebens. Ein Krieg ist über das Land gezogen. Doch dies macht sie erst lustig. Zwar ist ihr Vermögen verloren, ihre Güter und Schlösser verwüstet. Doch sie weilt oft im Lager der Feinde „wie eine Marketerin“ und gibt den Offizieren Feste. Nach einem solchen Gelage begegnet Romana nachts im Walde unerwartet Friedrich. Sie redet ihn mit hintergründigen Worten an: „Ich habe mich hier oben verirrt, ich weiß den Weg nicht mehr nach Hause, — führe mich, wohin du willst, es ist alles einerlei! —“ (III 245). Sie sieht keinen Ausweg mehr aus ihrer Lage. Verschleiert gibt sie ihre Entwurzelung zu. Sie will sich zwar der Führung Friedrichs anvertrauen. Doch weisen die Worte „es ist alles einerlei“ auf ihren hoffnungslosen Zustand.

Friedrich führt die Gräfin zu ihrem Stammschloß zurück, einer alten, halb verfallenen Burg mitten in der Wildnis. Das Innere des Schlosses entspricht dem Außern: ein Bild der Verwüstung. Romana setzt die Zerstörung fort. Sie stößt mit ihrem Gewehr die Ahnenbilder von der Wand, daß sie zertrümmert auf die Erde fallen. In dieser Verwüstung wirkt Romanas Zustand umso eindrucklicher. Hatte sie früher ihre Ahnenbilder mit Säbelhieben mutwillig durchstochen, so gleicht hier ihr Tun einer Verzweiflungstat. Zwar hat sie sich gelöst von allem Gesicherten, so auch von der Tradition. Aber dies hat ihr das Verderben gebracht. Jetzt ist es zu spät, es gibt keine Rückkehr mehr. Unheimlich drängt es sie vorwärts in den Abgrund. Im Walde hat sie einen Mann gesehen, der die Mündung einer Flinte auf sie gerichtet hatte, und es kommt ihr vor, „als stehe der Mann seit tausend Jahren immer und ewig so dort oben“. So ist ihr Dasein gerichtet: es trägt den Tod in sich. Dessen ist sie sich nun völlig bewußt geworden.

Friedrich verhält sich vorerst schweigend. Das Dämonische schreckt ihn zurück. Doch ist er zugleich besorgt um Romana. Er verweist ihr

das mutwillige Spiel mit der geladenen Flinte, die sie häufig gegen sich kehrt. Doch Romana lacht nur wild auf. Sie ist blaß, „aber auch in der Verwüstung noch schön“. Alles an ihr verrät ihre unbändige Leidenschaft. Schließlich kann sich Friedrich nicht länger halten. Sehr ernst und streng redet er Romana an: „Heftiges, unbändiges Weib, . . . gehen Sie beten! Beschauen Sie recht den Wunderbau der hundertjährigen Stämme da unten, die alten Felsenriesen und den ewigen Himmel darüber, wie da die Elemente, sonst wechselseitig vernichtende Feinde gegeneinander, selber ihre rauen, verwitterten Riesennacken und angeborene Wildheit vor ihrem Herrn beugend, Freundschaft schließen und in weiser Ordnung und Frömmigkeit die Welt tragen und erhalten. Und so soll auch der Mensch die wilden Elemente, die in seiner eigenen dunklen Brust nach der alten Willkür lauern und an ihren Ketten reißen und beißen, mit göttlichem Sinne besprechen und zu einem schönen, lichten Leben die Ehre, Tugend und Gottseligkeit in Eintracht verbinden und formieren. Denn es gibt etwas Festeres und Größeres, als der kleine Mensch in seinem Hochmute, das der Scharfsinn nicht begreift und die Begeisterung nicht erfindet und macht, die, einmal abtrünnig, in frecher, mutwilliger, verwilderter Willkür wie das Feuer ringsum alles zerstört und verzehrt, bis sie über dem Schutte in sich selber ausbrennt — Sie glauben nicht an Gott! —“ (III 247).

Friedrich weist zuerst auf den Wald hin. Selbst die hundertjährigen Stämme beugen ihre Riesennacken vor einem höheren Willen. Sie wie alle Dinge der Natur verzichten auf ihre Maßlosigkeit und ordnen sich in einen Kosmos ein, sie ordnen sich damit einer höhern Gewalt unter. Aus wechselseitig sich vernichtenden Feinden werden sie so zu Mächten, die die Welt tragen und erhalten. Denn ein Leben der Ordnung und Frömmigkeit ist nur möglich, wo es weise Ein- und Unterordnung gibt.

Auch in der Brust des Menschen gebe es „wilde Elemente“, die nach der „alten Willkür“ streben. Im Vergleich mit dem gezeichneten Bild der Natur kann man hier wohl an die maßlosen Leidenschaften, den dämonischen Drang des Menschen nach schrankenloser Freiheit denken, der in seiner letzten Konsequenz zur Absolutsetzung des Individuums führen kann. Dabei schwingt hier bereits der Gegensatz Heidentum-Christentum mit, der bei Eichendorff zum Thema ganzer Dichtungen geworden ist. Doch gibt Eichendorff diesem „heidnischen Drang nach alter Willkür“ besondere Züge. In der „Zauberei im Herbst“ legt Eichendorff dem bezauberten Raimund

folgende bedeutende Worte in den Mund: „Seht, es ist ein wunderbares, dunkles Reich von Gedanken in des Menschen Brust, da blitzen Kristall und Rubin und alle die versteinerten Blumen der Tiefe mit schauerlichem Liebesblick herauf, zauberische Klänge wehen dazwischen, du weißt nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen, die Schönheit des irdischen Lebens schimmert von draußen dämmernd herein, die unsichtbaren Quellen rauschen wehmütig lockend in einem fort, und es zieht dich ewig hinunter — hinunter!“ (A 151). Ein unbestimmtes Wogen von Farben und Klängen ist es immer wieder, das bei Eichendorff die Menschen verführt und in die Tiefe zieht. Wir haben es das Magische genannt, das für die Gestalten Eichendorffs eine gewaltige Bedrohung darstellt. Die unbedingte Hingabe an die Magie der Sinnenwelt bezeichnet Eichendorff als „heidnisch“, denn sie bedeutet zugleich Heraustreten aus allem Gesicherten und Sichernden, sie bedeutet also auch Verlust der Unendlichkeit, des Ewigen.

Wir haben herausgearbeitet, daß auch Romana dieser „heidnischen Gefahr“ erlegen ist. Auch sie drängte es in dieser gefährlichen Richtung unwiderstehlich weiter. Denn, wie Eichendorff immer wieder betont, gerade geniale Menschen, vor allem Dichter, sind dieser Versuchung in erhöhtem Maße ausgesetzt. So spricht Graf Viktor im Roman „Dichter und ihre Gesellen“: „Es gibt wenige Dichter in der Welt, und von den wenigen kaum einer steigt unversehrt in diese märchenhafte, prächtige Zaubernacht, wo die wilden, feurigen Blumen stehen und die Liederquellen verworren nach den Abgründen gehen und der zauberische Spielmann zwischen dem Waldesrauschen mit herzerreißenden Klängen nach dem Venusberg verlockt, in welchem alle Lust und Pracht der Erde entzündet und wo die Seele wie im Traume frei wird mit ihren dunklen Gelüsten“ (IV Kap. 19).

Die möglichen Folgen dieser Emanzipation haben wir bei Romana kennen gelernt. Wir wissen auch, welche entscheidende Bedeutung der Begegnung Romanas mit Friedrich zukommt. Erst der unerschütterliche Widerstand Friedrichs reißt Romana völlig ins Verderben: „... es war im tiefsten Grunde nur ihre unbezwingliche Leidenschaft zu ihm im zerknirschenden Gefühl, ihn nie erreichen zu können, was das heftige Weib nach und nach bis zu diesem schwindligen Abgrund verwildert hatte. Es war, als ginge bei seinem neuen Anblick die Erinnerung an ihre eigene ursprüngliche, zerstörte Größe noch einmal schneidend durch ihre Seele“ (III 247 f.).

In Friedrich aber zeigt sich zugleich die Möglichkeit einer Rettung vor den Klängen des „zauberischen Spielmanns“. Zwar ist auch er für seine Klänge sehr empfänglich. Auch er spürt den „heidnischen“ Drang in seiner Brust, der für Romana so verhängnisvoll wurde. Auch er ist bezaubert von der Schönheit des Irdischen. Doch er deutet dieses „selig blinde“ Einssein mit dem Zauber des Irdischen um in göttliche Gnade. So spricht er zu Leontin und Faber: „Wenn wir von einer innern Freudigkeit erfüllt sind, welche, wie die Morgensonne, die Welt überscheint und alle Begebenheiten, Verhältnisse und Kreaturen zur eigentümlichen Bedeutung erhebt, so ist dieses freudige Licht vielmehr die wahre göttliche Gnade, in der allein alle Tugenden und großen Gedanken gedeihen, und die Welt ist wirklich so bedeutsam, jung und schön, wie sie unser Gemüt in sich selber anschaut. Der Mißmut aber, die träge Niedergeschlagenheit und alle diese Entzauberungen, das ist die wahre Einbildung, die wir durch Gebet und Mut zu überwinden trachten sollen, denn diese verdirbt die ursprüngliche Schönheit der Welt“ (III 39). Friedrich kann sich daher den Schönheiten des Irdischen hingeben, denn er tut es im Gefühle der Geborgenheit in einem ewigen Kosmos. Er vermag so den Klängen des „zauberischen Spielmanns“ zu lauschen, der Lorelei in die Augen zu sehen, ohne Schaden zu nehmen. Er ist ja der göttlichen Gnade gewiß. Der christliche Glaube bildet bei ihm gewissermaßen ein Gegengewicht gegen die Magie der Tiefe.

Auf diesen einzigen Weg der Rettung verweist Friedrich Romana eindringlich. Er hält ihr die ewigen Wahrheiten der christlichen Religion entgegen und schildert ihr in einem düsteren Bilde ihren Untergang. Denn wie in der Natur, so sei auch unter den Menschen ein Leben in Ordnung und Frömmigkeit nur möglich, wenn der einzelne sich in einen ewigen Kosmos einordne und damit einem höhern Willen unterstelle. Diese höchste Gewalt aber sei jenseits aller menschlichen Auffassungsmöglichkeiten, unzugänglich sowohl dem Verstand wie der Phantasie. Diese, einmal losgelöst, führe nur zur Anarchie und zum Untergang.

Und Romana? Sie sieht dies ein. Noch mehr. Sie hat alles selbst erlebt. Doch sie hört aus allem nur noch das Wort „Untergang“. Denn dies ist ja der grundlegende Unterschied zwischen ihr und Friedrich: für sie ist letzten Endes ihre Begeisterung die Kraft, die der Welt ihre Bedeutung gibt, die sie beseelt. Von ihr geht die Bewegung aus, ihre Phantasie ist für sie das Schöpferische, Absolute. Sie vermag die Bezauberung nicht mehr als göttliche Gnade hinzu-

nehmen. Sie kann nicht glauben. Aber gerade die Tatsache, daß es doch ihrer Phantasie überlegene Mächte gibt, bringt sie zur völligen Verzweiflung, treibt sie zu einem trostlosen Untergang, zum Selbstmord.

Wir haben versucht, ein umfassendes Bild von Romanas Dasein, wie es der Dichter im Roman vor uns erstehen läßt, wiederzugeben. Wiederholt haben sich Interpreten mit dieser Gestalt befaßt. Sie wird u. a. mit dem Naturpantheismus Novalis' in Verbindung gebracht als Verkörperung des Lebensgefühls jener romantischen Strömung. (Vgl. A. Weihe: Der junge Eichendorff und Novalis' Naturpantheismus. Diss. Berlin 1939). Wenn wir aber die Gestalt als solche betrachten, zeigt sich die Fragwürdigkeit einer solchen Deutung. Eichendorff hat dieser Gestalt viel zu viel wirkliches Leben mitgegeben, als daß sie sich auf einen Begriff festlegen ließe. Als lebendige Gestalt entzieht sie sich uns immer wieder, und es wird nicht möglich sein, sie erschöpfend zu deuten. Immerhin schimmert durch viele individuelle Züge doch eine gewisse Grundhaltung durch, die Romanas Existenz ins Typische hinüberspielen läßt. Es ist sicher zu gewagt, Romana einfach als Verkörperung einer bestimmten Idee festzulegen. Aber sie vertritt umgekehrt doch eine charakteristische Lebenshaltung. Wir wollen nun versuchen, diese nochmals kurz zusammenfassend zu umschreiben.

Entscheidend für Romanas Dasein ist ihr Heraustreten aus allen gültigen Bindungen, symbolisch dargestellt im Verlassen des „frommen Gartens“. Ein unbestimmtes Sehnen nach Unbegrenztheit verlockt Romana, alles Gesicherte, aber auch Beschränkende aufzugeben. Es ist aber nicht ein faustisches Streben, das Romana vorwärts drängt. Das Zauberhafte, Bestrickende der Sinnenwelt, ihre Magie, verlockt und verführt sie. Für ihre Macht ist Romana besonders empfänglich, und in einem Hochgefühl gibt sie sich ihr hin. Sie erleidet aber das Schicksal des Zauberlehrlings, sie beschwört Mächte der Tiefe herauf, die sich als stärker erweisen.

Pantheistische Gedankengänge schwingen dabei sicher mit. Und wie nahe liegt es doch, das berauschte Einssein mit den Dingen der Welt als schöpferischen Akt des Ich zu betrachten. Von da ist auch der Sprung zum Glauben an die Absolutheit des Ich nicht mehr weit. Besonders die große Rede Friedrichs vor Romanas Untergang weist deutlich in dieser Richtung. Romanas Emanzipation hat allmählich diesen Verlauf genommen. Bis zur entscheidenden Begeg-

nung mit Friedrich gelingt es ihr auch scheinbar, ihre Ueberlegenheit über die ganze Welt zu wahren. Doch dann erweist sich ihre Daseinsform plötzlich als trügerische Entwurzelung. Die heraufbeschworenen Mächte schlagen immer mehr ins Diabolische um und reißen Romana schließlich in den Abgrund.

Mit Romana verwandte Gestalten treten in Eichendorffs Werk immer wieder auf: so Diana in der Novelle „Die Entführung“, Juanna im Roman „Dichter und ihre Gesellen“. Auch die Venus des „Marmorbildes“ und Fausta im Altersepos „Julian“ tragen verwandte Züge. Zwar variiert Eichendorff diese dämonischen Frauengestalten im einzelnen. Doch allen gemeinsam ist ihr Gegensatz zur Sphäre des befriedeten Lebens. Sie alle leben außerhalb der menschlichen Bindungen. Romanas Sprung aus dem Garten hat z. B. in Dianas Sprung über einen Abgrund eine Parallele. Außerhalb alles Gültigen und zugleich Einschränkenden finden sie ein Neues: die berückende Gewalt alles Zaubenhaften der Sinnenwelt wird für ihr Leben entscheidend. Ihr geben sie sich vorbehaltlos hin, verführt von ihrer bestrickenden Magie.

Mit diesen Gestalten verbindet Eichendorff immer wieder das Motiv des Schwebens über Abgründen. Besonders häufig tritt Juanna ins Blickfeld des Geschehens als einsame Jägerin, die furchtlos über Felswände und Abgründe klettert. Aber gerade damit weist Eichendorff eindrücklich auf die Gefährlichkeit dieser Daseinsform hin. Wohl kann sie zu Augenblicken höchster Lust führen. Doch trägt sie immer auch die Möglichkeit höchsten Entsetzens in sich. Und immer wieder läßt Eichendorff das Verderbenbringende überwiegen. Die Existenz dieser Gestalten findet bei ihm keine dauernde Verwirklichung. Frau Venus wird zum erstarrten Marmorbild, Juanna und Fausta stürzen sich in die Tiefe, Diana wäre bereit, Aehnliches auszuführen, wenn Gaston sie nicht hinderte. Zuletzt flüchtet sie in ein Kloster und unterwirft sich einer streng geregelten Ordnung. Diese Daseinsformen erweisen sich immer wieder als lebensunfähig.

Wenn wir Romana und die mit ihr verwandten Gestalten mit ihren Partnern vergleichen, fällt zuerst eine Aehnlichkeit auf. Wir haben schon bei Friedrich Züge hervorgehoben, die ihn mit Romana verbinden. Gaston wird von Diana und Florio vom Marmorbild unwiderstehlich angezogen. Aehnlich ergeht es auch Viktor-Lothario in „Dichter und ihre Gesellen“ und Octavian im „Julian“. Die bestrickende Schönheit dieser dämonischen Frauen zieht diese Männer unwiderstehlich in ihren Bann. Denn auch sie sind äußerst empfäng-

lich für alles Bezaubernde, auch ihr Dasein ist vom Sirenenklang der Tiefe bedroht. Doch ziehen sie sich im entscheidenden Augenblick vom Abgrund zurück. Gaston flieht zu Leontine, um mit ihr ein Leben in der Geborgenheit zu führen. Viktor-Lothario stürzt sich Juanna nicht in den Abgrund nach, er wendet sich wie Friedrich der Kirche zu. Auch Octavian findet zum frommen Vater zurück und Florio zu Bianka. Diese Gestalten entgehen der verderbenbringenden Macht der Magie.

Wenn wir das Dasein aller dieser angeführten Gestalten als romantisch bezeichnen und damit vor allem die große Bedrohung ihrer Existenz durch eine Uebermacht aller beschworenen kosmischen Mächte verstehen, so kann Romanas Lebenshaltung als Grenzsituation romantischen Daseins bezeichnet werden. Eichendorff vergleicht Romana einmal ähnlich wie die Romantik mit einer Rakete, die sich mit schimmerndem Geprassel zum Himmel aufreißt und oben in tausend funkelnde Sterne ohne Licht und Wärme prächtig zerplatzt (III 206). Ihr Leben begründet nicht, wie ein Feuer brennt es in sich selber aus, um sich ins Nichts aufzulösen. Ihm fehlt die umsichtige Führung völlig. In Romana hat eine romantische Haltung Gestalt gefunden, die sich als lebensunfähig erweist. Die Kräfte des Abgrundes sind übermächtig und reißen sie unerbittlich in die Tiefe.

Unzweifelhaft weist schon der Name Romana auf die Romantik hin. Romana ist im Werke Eichendorffs die Gestalt, die das Gefährliche der deutschen Romantik am deutlichsten verkörpert, und wir werden durch sie immer wieder an die bedeutendsten deutschen Romantiker, vor allem an Brentano, erinnert.

Erwin

Auch Erwin vertritt eine romantische Haltung, die für unser Problem aufschlußreich ist. Er ist die Mignongestalt, und vieles an ihm erinnert an sein geistiges Vorbild. Doch uns interessiert hier nicht der geistesgeschichtliche Zusammenhang Erwins mit „Wilhelm Meisters Lehrjahren“. Wir betrachten Erwin als Gestalt innerhalb dieses Romans; denn Eichendorff besaß dichterische Kraft genug, um auch dieser Mignongestalt eigenes Gepräge zu geben.

Bei Erwin fällt zunächst seine Fremdheit auf. Beim lustigen Leben auf Leontins Schloß bleibt er als einziges Wesen einsam und anteillos. Er ist allen unbegreiflich. Leontin nennt ihn eine „wunder-

bare Laute aus alter Zeit“, die jetzt niemand mehr zu spielen verstehe (III 33). Erwin steht der menschlichen Gesellschaft fremd gegenüber. Ihre Einrichtungen und Bindungen kennt er nicht. Auch in der Religion wird er erst von Friedrich unterrichtet. Inmitten eines regen gesellschaftlichen Lebens geht er einsam und unverstanden seinen Weg. Nur Friedrich, seinem Herrn, dient er in unverbrüchlicher Treue.

Mit der Natur verknüpfen ihn innige Bande. Die Nächte verbringt er draußen vor dem Schlosse unter dem freien Sternenhimmel, sich dort auf seiner Gitarre übend. Eichendorff schreibt von ihm: „Es schien seit frühester Kindheit eine wunderbare Freundschaft zwischen ihm und der Natur mit ihren Wäldern, Strömen und Felsen“ (III 193). Erwin scheint eins zu sein mit der Natur und ihren Mächten, er scheint noch keinen Abstand von ihr zu kennen, noch nicht aus ihrem Bereich herausgetreten zu sein. Daher kennt er in seinem Leben auch keine eigene Führung. Wie die Wolken immerfort am Himmel dahinziehen, gelenkt von einem fremden Willen, so fühlt auch er sich von einem „wunderbaren Schiffer“ geführt (III 193). Erwin läßt sich vom Leben tragen. Wie auf einem Strome gleitet er willenlos dahin.

Trotz dieses Einsseins mit der Natur, dieses Sich-Tragenlassens, ist sein Dasein nur scheinbar ein ruhiges Dahingleiten. „Im verborgensten Grunde der Seele schien vielmehr eine geheimnisvolle Leidenschaftlichkeit zu ruhen, die alles verwirrte und am Ende zu zerstören drohte“ (III 80). Eine Leidenschaft scheint ihn erfaßt zu haben, und da er sein Leben nicht führt, sondern von ihm sich führen läßt, kennt er auch hier keine Abwehrkräfte. Er ist seiner Leidenschaft ausgeliefert, ohne sie irgendwie meistern zu können. Ueber Erwins Aufzeichnungen schreibt Eichendorff: „Es waren einzelne Gedanken, so seltsam abschweifend von der Sinnesart unserer Zeit, daß sie oft unverständlich wurden, ... dazwischen Gebete wie aus der tiefsten Seelenverwirrung eines geängstigten Verbrechers, immerwährende Beziehung auf eine unselige verdeckte Leidenschaft, die sich selber nie deutlich schien, kein einziger Vers, keine Ruhe, keine Klarheit überall“ (III 193). Es ist eine leidenschaftliche Liebe zu Friedrich, die Erwins Leben bestimmt und an der er auch zu Grunde geht.

Verschiedenes an Erwin erinnert an das Schicksal Romanas. Auch er steht außerhalb alles Gesicherten und lebt in innigem Verhältnis mit der Natur. Zudem verzehrt auch ihn eine unbändige Leiden-

schaft zu Friedrich. Auch er ist ohnmächtig, fremden Mächten ausgeliefert, auch seine Haltung ist romantisch. Doch bestehen Unterschiede. Züge der Mutwilligkeit und der Ueberhebung fehlen bei Erwin vollständig. Auch von Emanzipation kann man bei ihm nichts erkennen. Er lebt das Dasein einer andern, frühern Zeit. Während Romanas Leben ein Rausch, ein Sinnentaumel ist, sie aber in maßloser Verblendung zur berückenden Verführerin wird, ist Erwins Leben reine Hingabe. Eine Sehnsucht beherrscht und verzehrt ihn.

Doch auch Erwins Dasein ist bedroht, auch er schwebt über einem Abgrund, und Eichendorff nimmt deutlich Stellung gegen ihn. Er vergleicht Erwin mit Julie, der Tochter des Grafen von A. und spätern Verlobten Leontins. Julie ist eine ausgeglichene Natur, alles Zügellose sowohl in der Kunst wie im Leben ist ihr fremd. Sie lebt ruhig in einem abgeschlossenen ländlichen Kreise. Dabei verrät sie oft in Gesprächen eine Fülle und Tiefe des Gemütes, die weit über den beschränkten Kreis ihres Lebens hinausreichen. Ihre „Seele war wie das Himmelblau, in dem jeder fremde Schall verfliegt, das aber in ungestörter Ruhe aus sich selber den reichen Frühling ausbrütet“ (III 79 f.). Erwin ist Julie in manchem ähnlich. Friedrich entdeckt in Gesprächen mit ihm an Tiefe und Schärfe eine auffallende Ähnlichkeit seines Gemütes mit Julien. „Nur mangelte bei Erwin das ruhige Gleichgewicht der Kräfte, die alles beleuchtende Klarheit ganz und gar“ (III 80). Erwins Natur ist nicht ausgeglichen. Auch die Religion vermag bei ihm nicht ein Gegengewicht gegen die verzehrenden Mächte zu bilden. Ganz seinem innersten Wesen entsprechend, ist Erwin bei der Unterweisung Friedrichs weit empfänglicher für das Verständnis des Wunderbaren als des Alltäglichen (III 81). Seine Daseinsform kennt keinen Ausgleich, keine Bewahrung. Hier gleicht er Romana. Zwar steht ihm alles Trübende, Unkeusche fern. Seine Hingabe ist rein. Er lebt ein romantisches Dasein in seiner reinsten Form. Doch auch seine Lebenshaltung erweist sich als lebensunfähig.

Wir haben bereits auf die Worte Friedrichs hingewiesen, die eine ablehnende Stellungnahme gegen Erwin verraten. Das zerstörend Einseitige, das gänzliche Fehlen umsichtiger Führung beunruhigt ihn. Doch zieht ihn vieles an Erwin wieder „wunderbar“ an. Manchmal scheint er seine Bedeutung als Bote einer frühen, nicht mehr zu verwirklichenden Zeit zu spüren. Nach Erwins Tode, besonders als er die Zusammenhänge zwischen Erwin und Angelina, seiner Jugendfreundin, zu spüren beginnt, werden seine Ahnungen deut-

licher. „Ein wehmütiger Strom von Erinnerung zog da durch seine Seele, dem er kaum mehr in jenes frühste, helldunkle Wunderland nachzufolgen vermochte“ (III 278). Das steinerne Grabmal Angelinas, der Mutter Erwins, zieht ihn wunderbar an und bringt ihn gleichzeitig zum Erschrecken. (Das Motiv des Marmorbildes ist hier bereits angedeutet.) So ist auch seine Haltung zu Erwin überhaupt. Das „dunkle Wunderland“ lockt ihn, doch er vermag nicht mehr zu folgen. Er will sich bewahren. Doch erfüllt ihn das Bewußtsein des Nichtfolgen-Könnens mit Wehmut. Friedrich scheint zu spüren, daß er beim Verzichten zugleich etwas verliert, eine letzte Ursprünglichkeit und Reinheit.

Von hier aus wollen wir Erwin nochmals kurz im Hinblick auf unser Problem betrachten. Er verkörpert eine romantische Haltung, die in ihrer Ursprünglichkeit und Reinheit Friedrich „wunderbar“ berührt. Trotzdem nimmt er Stellung gegen ihn. Doch kann die Ablehnung Erwins eher als wehmütiger Verzicht bezeichnet werden. Von der *conditio humana* aus gesehen ist eine Daseinsform wie die Erwins nicht realisierbar. Es gibt da keine Bewahrung. Fr. Schlegel schreibt in seiner Rezension des „Wilhelm Meister“, daß Mignon, Sperata und Augustino, „die heilige Familie der Naturpoesie“, im Uebermaß ihrer eigenen Seelenglut zugrunde gingen (Minor II 182). Dies könnte auch von Erwin gesagt werden. Daher zieht sich Friedrich von ihm zurück in einen gesicherten Bereich des Daseins.

R u d o l f — L e o n t i n

Rudolf, der Bruder Friedrichs, und Leontin, sein treuer Freund, sind auch völlig unausgeglichene Naturen. Rudolf tritt erst am Ende des Romans in die Handlung ein. Er ist Atheist und lebt unter Wahnsinnigen. Mit der Welt will er nichts mehr zu tun haben. Dem Wahnsinn eines jeden aber weiß er eine solche Tiefe und Bedeutung zu geben, daß Friedrich und Leontin erstaunen, „und je verrückter die Narren sprachen, je witziger und ausgelassener wurde er in seinem wunderlichen Humor. Aber sein Witz war scharf und ohne Heiterkeit, wie Dissonanzen einer großen, zerstörten Musik, die keinen Einklang finden können und mögen“ (III 291). Auf Friedrichs Frage, wieso er mit Narren zusammen lebe, antwortet er, es sei nichts anderes als in der gescheiten Welt. „Da steht auch jeder mit seinen besonderen, eigenen Empfindungen, Gedanken, Ansichten

und Wünschen neben dem andern wieder mit seinem besonderen Wesen ... es weiß ja doch am Ende keiner, was er selber ist oder was der andere eigentlich meint und haben will, und so muß jeder dem andern verrückt sein ... Das einzig Tolle bei jenen Verrückten von Profession aber ist nur, daß sie dabei noch glücklich sind“ (III 292).

Rudolfs ganzer Lebenslauf zeigt wilde Kämpfe mit einem Doppelgänger und ein rastloses, unbändiges aber vergebliches Streben nach absoluter Wahrheit. Er sagt selbst: „Wenn ich mein Leben überdenke, ist mir so totenstill und nüchtern, wie nach einem Balle, wenn der Saal noch wüst und schwül qualmt und ein Licht nach dem andern verlöscht, weil andere Lichter durch die zerschlagenen Fenster hineinschielen, und man reißt die Kleider von der Brust und steigt draußen auf den höchsten Berg und sieht der Sonne entgegen, ob sie nicht bald aufgehen will —“ (III 294).

Das Motiv des Doppelgängers verwendet Eichendorff wie andere Romantiker häufig. Im Drama „Ezelin von Romano“ läßt Eichendorff Carrara einen Doppelgänger folgendermaßen anreden:

„Totbleiche Larve — bringst mich nicht zum Wahnsinn!
Frisch, Doppelgänger! Tod bedeutets ja,
Wenn man sich zwiefach sieht — ...“ (VI 111)

Als Hinweis auf irdische Vergänglichkeit und zugleich als eindrückliche Warnung vor Selbstüberhebung, Mangel an menschlicher Bescheidung empfindet auch Leontin seine Begegnung mit einem Doppelgänger. Er erzählt Friedrich davon: „Mir grauste durch Mark und Bein bei dem gräßlichen Anblicke. Darauf faßte mich ... ein seltsamer Zorn, das Phantom zu vernichten, das immer unbeweglich auf mich sah. Ich spornte mein Pferd, aber es stieg schnaubend in die Höh' und wollte nicht daran. Die Angst steckte mich am Ende mit an, ich konnte es nicht aushalten, länger hinzusehen, mein Pferd kehrte unaufhaltsam um, eine unbeschreibliche Furcht bemächtigte sich meiner, und so ging es windschnell durch Sträucher und Hecken, daß die Aeste mich hin und her blutig schlugen, bis wir beide atemlos wieder bei dem Schlosse anlangten. ... Später erfuhr ich, daß das Mädchen (Leontin hatte ein einfaches Mädchen, das er verführt, besuchen wollen) denselben Abend um dieselbe Stunde gestorben sei. — Und so wolle Gott jeden Schnapphahn kurieren, denn ich habe mich seitdem gebessert, das kann ich redlich sagen!“ (III 283 f.).

Diese Begegnung wird für Leontin entscheidend, sie wird ihm zum eindrücklichen Beweis, daß es höhere Mächte gibt, vor denen die menschlichen Kräfte versagen, und er unterwirft sich einem höhern Willen.

Es liegt nahe, die Begegnung Rudolfs mit dem Doppelgänger auch unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Bei seinem Verhalten aber zeigt sich der entscheidende Unterschied zu Leontin. Rudolf dringt immer wieder wütend auf den Doppelgänger ein, kämpft mit ihm und tötet ihn zuletzt. Sein innerstes Selbst lehnt sich immer wieder gegen jede Warnung und Einschränkung erbittert auf. Er kann sich nicht einordnen. Der Tod des Doppelgängers aber schneidet ihn von der letzten Möglichkeit einer Umkehr ab. Vollkommene Indifferenz bemächtigt sich seiner. „Mein dunkler, wilder, halb unwillkürlicher Trieb war nun erfüllt. Finsterer, als die Nacht um mich, eilte ich den Garten hinab. Ein Kahn stand am Ufer des Stromes angebunden. Ich stieg hinein und ließ ihn den Strom hinabfahren. Die Nacht verging, die Sonne ging auf und wieder unter, ich saß und fuhr noch immer fort“ (III 315). Willenlos und gleichgültig läßt sich Rudolf seit diesem letzten entscheidenden Kampf treiben.

Rudolf ist eine unausgeglichene Natur wie Erwin und Romana. Auch er hat den Bereich des „frommen Gartens“ verlassen, ist ein Entwurzelter. Seine früheste Kindheitserinnerung hält den Brand seines Heimatschlosses und den Tod der Eltern fest. Auch er hört „die Ströme und Bäche rauschen und wunderbarlich locken“. Die Magie der Ferne zieht auch ihn hinaus (III 51). Auch er ist eine romantische Gestalt. Doch hat Eichendorff bei ihm das Schwergewicht auf metaphysische Fragen verlegt. Rudolf treibt es, das „Unaussprechliche auszusprechen, das Undarstellbare darzustellen“. Aber sein ganzes Streben ist zum Scheitern verurteilt. Er kann die Schranken, die seinem Ich gesetzt sind, nicht durchbrechen. Aber auch eine Unterwerfung und Einordnung gibt es bei ihm nicht mehr. Dies zeigt nochmals deutlich das letzte Gespräch Rudolfs mit Friedrich: „Ich bitte dich, sagte Friedrich, versenke dich nicht so fürchterlich in dich selbst. Dort findest du nimmermehr Trost. Du gehst niemals in die Kirche. — In mir, erwiderte Rudolf, ist es wie ein unabherrschbarer Abgrund, und alles still. — Friedrich glaubte dabei zu bemerken, daß er heimlich im Innersten bewegt war. — O könnt ich alles Große wecken, fuhr er dringender fort, was in dir verzweifelt und gebunden ringt! Hast du doch selber erzählt, daß dich alle wissenschaftliche Philosophie nicht befriedigte, daß du darin Gott und

dich nie erkanntest. So wende dich denn zur Religion zurück, wo Gott selber unmittelbar zu dir spricht, dich stärkt, belehrt und tröstet! — Du meinst es gut, sagte Rudolf finster, aber das ist es eben in mir: ich kann nicht glauben. Und da mich denn der Himmel nicht mag, so will ich mich der Magie ergeben. Ich gehe nach Aegypten, dem Lande der alten Wunder“ (III 334).

Im Gedicht „Der irre Spielmann“ (I 57) hat Eichendorff ein ähnliches Schicksal wie das Rudolfs festgehalten.

„Aus stiller Kindheit unschuldiger Hut
Trieb mich der tolle, frevelnde Mut.
Seit ich da draußen so frei nun bin,
Find' ich nicht wieder nach Hause mich hin.
Durchs Leben jag' ich manch trüg'rich Bild,
Wer ist der Jäger da? Wer ist das Wild?
Es pfeift der Wind mir schneidend durchs Haar,
Ach Welt, wie bist du so kalt und klar! ...“

Wie der „irre Spielmann“ wird Rudolf durch das Leben gejagt. Sein ganzes Tun aber ist frevelnd, weil er sich Uebermenschliches anmaßt.

Wir haben bereits auf den entscheidenden Unterschied zwischen Leontin und Rudolf hingewiesen. Leontin hat bis zur entscheidenden Begegnung auch ein „wildes, wüstes“ Leben geführt, ist auch aus „stiller Kindheit unschuldiger Hut“ ausgebrochen. Seither aber bekämpft er den Dämon in seiner Brust. Er weiß „alte, schöne“ Lieder. Er warnt vor den Gefahren der Nacht, denn er kennt sie. Gegen die Welt wehrt er sich mit einem unbändigen Witz, wenn sie ihn immer wieder zur Verzweiflung bringt. Sein Kampf ist ehrlich, wenn ihn sein Dämon oft auch hart bedrängt, und er sehnt sich nach Ruhe. Ausdruck seines Wesens ist etwa folgende Strophe eines seiner Lieder:

„Ein jeder Strom wohl findet sein Meer,
Ein jeglich Schiff kehrt endlich her,
Nur ich treibe und sehne mich immerzu,
O wilder Trieb! wann läßt du einmal Ruh?“ (III 116)

Zwar ist auch Leontins Lebenshaltung bedroht, und Friedrich warnt ihn wiederholt. Doch in entscheidenden Augenblicken beschei-

det sich Leontin immer wieder in Demut. Er kann daher Rudolfs Haltung als Hochmut verurteilen: „... das Meer ist nicht so tief, als der Hochmütige in sich selber versunken ist!“ (III 289). Denn Rudolf will sich nicht bescheiden, er bekämpft den „wilden Trieb“ nicht.

Rudolf und Leontin werden durchs Leben gejagt. Beider Dasein ist sehr bedroht. Die „alte Willkür“ drängt auch sie in ein Dasein der höchsten Vermessenheit. Leontin findet zurück in eine lebensmögliche Daseinsform, Rudolf aber sieht keine Rettung mehr. Sein Dämon hat ihn selbst zerstört, in ihm klappt ein Abgrund, er ist endgültig gescheitert. In dieser Gewißheit will er sich in einem andern Erdteil der Magie ergeben.

Wir haben einige Hauptgestalten des Romans „Ahnung und Gegenwart“ im Hinblick auf unser Problem näher betrachtet. Es ist nochmals hervorzuheben, daß sich Romana, Erwin, Rudolf und auch Leontin in wesentlichen Zügen ähnlich sind. Keine dieser Gestalten führt ein ausgeglichenes Dasein. Was der Dichter über Erwin schreibt, könnte für alle gelten. Das Gleichgewicht der Kräfte fehlt völlig. Ihr Dasein ist unruhig, bewegt, völlig unharmonisch. Fremde Mächte spielen in ihrem Leben eine bedeutende Rolle. Der Dichter spricht von der „Zauberei“ der Sinnenwelt, von „Sirenenklängen“ der Tiefe, die unwiderstehlich in ihren Bann ziehen oder von „wildem Trieben“, die sie durchs Leben jagen. Diesen Mächten sind die erwähnten Gestalten mehr oder weniger ausgeliefert, weil sie außerhalb alles Verbürgten leben. Zwar kann ihr Dasein zu Augenblicken höchster Wonne führen, doch gewinnt eine zerstörende Gewalt immer mehr die Oberhand.

Wir haben dieses Dasein romantisch genannt. Romantische Gestalten sind somit Romana, Erwin und auch Rudolf und Leontin. Dabei unterscheidet sie der Dichter voneinander neben persönlichen Eigenheiten hauptsächlich durch verschiedene Akzentsetzung. Während Erwin mehr die reine Hingabe, das reine, unschuldige Einssein mit den Dingen spiegelt, liegt bei Rudolf und Leontin der Hauptakzent mehr auf metaphysischen Fragen. In Romana schließlich schwingen alle diese für das romantische Dasein wesentlichen Probleme mit und treten abwechselnd hervor.

Romana, Erwins und Rudolfs Lebenshaltung führt zur Selbstzerstörung, ist lebensfeindlich. Ist nun die romantische Haltung, wie sie Eichendorff in seinem Roman darstellt, überhaupt lebensunfähig? Die Antwort ergibt sich vor allem im Hinblick auf den Haupthelden

Friedrich. Zwar ist auch er, wie angeführt, keine ausgeglichene Natur. Die Magie droht, auch ihn in den Wirbel zu ziehen. Man kann auch Friedrich als romantische Gestalt bezeichnen. Doch besitzt er im Glauben und in der Hingabe an die christliche Transzendenz einen letzten Halt gegen alle romantische Gefahr. Von ihm aus gesehen verliert die romantische Einseitigkeit, die Bedrohung dunkler Mächte ihre zerstörende Gewalt. Bei ihm kommt es so zu einem Gleichgewicht der Kräfte, indem der Gewalt aller kosmischen Mächte die christliche Transzendenz gegenübersteht. So verkörpern Friedrich wie auch Leontin von Eichendorff aus gesehen eine gültige romantische Haltung. In Romana, Erwin und Rudolf aber fehlt diese erhaltende Gegenkraft. Daher gibt es bei ihnen keine Bewahrung, ihre romantische Haltung führt sie ins Verderben.

2. Gedichte

Unsere Betrachtung einzelner Hauptgestalten des Jugendromans „Ahnung und Gegenwart“ hat uns gezeigt, daß die Gefahren des romantischen Daseins für Eichendorff ein Problem waren, das ihn sehr beschäftigt haben mußte. Wir haben auch darauf hingewiesen, daß in späteren Werken des Dichters ähnliche Gestalten wie Romana immer wieder eine bedeutende Rolle spielen. Das Problem des romantischen Daseins war für Eichendorff nach der Niederschrift seines Jugendwerkes nicht abgeschlossen. Es beschäftigte ihn immer wieder. So spiegeln auch sehr viele Gedichte dieses offenbar zentrale Anliegen des Dichters. Als Beispiel für viele wollen wir das Gedicht „Die zwei Gesellen“ noch etwas näher betrachten.

„Die zwei Gesellen“

Es zogen zwei rüst'ge Gesellen
Zum erstenmal von Haus,
So jubelnd recht in die hellen,
Klingenden, singenden Wellen
Des vollen Frühlings hinaus.

Die strebten nach hohen Dingen,
Die wollten trotz Lust und Schmerz,
Was Recht's in der Welt vollbringen,
Und wem sie vorüber gingen,
Dem lachten Sinnen und Herz. —

Der erste, der fand ein Liebchen,
Die Schwieger kauft' Hof und Haus;
Der wiegte gar bald ein Bübchen,
Und sah aus heimlichem Stübchen
Behaglich ins Feld hinaus.

Dem zweiten sangen und logen
Die tausend Stimmen im Grund,
Verlockend' Sirenen, und zogen
Ihn in der buhlenden Wogen
Farbig klingenden Schlund.

Und wie er auftaucht' vom Schlunde,
Da war er müde und alt,
Sein Schifflein das lag im Grunde,
So still war's rings in die Runde,
Und über die Wasser weht's kalt.

Es singen und klingen die Wellen
Des Frühlings wohl über mir;
Und seh' ich so kecke Gesellen,
Die Tränen im Auge mir schwellen —
Ach Gott, führ uns liebeich zu Dir! (I 71)

Zwei Gesellen ziehen ins Leben hinaus, und jeden ereilt ein besonderes Schicksal. Der Dichter aber betrachtet mit leiser Wehmut den Lauf der Dinge und endet mit einer demütigen Bitte an den Lenker des ganzen Geschehens.

Die ersten beiden Strophen schildern den frohen Auszug ins Leben. Jubelnd ziehen die zwei rüstigen Gesellen, vielen andern Gestalten Eichendorffs vergleichbar, in die „klingenden singenden Wellen“ des Frühlings hinaus. Ihr Herz ist voll der schönsten Erwartungen. Hohe Ziele schweben ihnen vor Augen, die sie „trotz Lust und Schmerz“ erreichen wollen. Beide besitzen noch die Reinheit der Jugend und ihren hohen Glauben: denn sie haben ja ihr „Haus“ zum erstenmal verlassen. Bis dahin lebten sie in einem gesicherten Bereiche. Jetzt geben sie sich dem Leben in vollem Vertrauen hin.

Zwar ahnen sie, daß es Klippen geben könnte. Doch diese wollen sie in jugendlichem Vertrauen überwinden. Ihr Auszug ist vor allem von einem hohen, in der Ferne liegenden Ziele bestimmt. Von diesem sind sie erfüllt, und auch ihre Mitmenschen vermögen sie in Begeisterung und Mitfreude zu versetzen.

Das Streben des einen findet bald ein klägliches Ende. Ähnlich wie Walter in „Dichter und ihre Gesellen“ entsagt er seinem hohen Streben und zieht sich in eine philiströse Behaglichkeit zurück.

Mehr Bedeutung scheint Eichendorff dem Schicksal des zweiten beizulegen. Schon äußerlich verwendet er für ihn zwei Strophen, während der Philister sich mit einer begnügen muß. Sirenenklänge verlocken und ziehen ihn in die Tiefe. Das uns bereits bekannte Motiv der Verführung durch die Lorelei klingt auch hier an. Es ist auch in vielen andern Gedichten von Eichendorff immer wieder gestaltet worden. So spricht er in „Lockung“ von „irren Liedern“, die nachts erwachen, wenn der Flieder „schwül duftet“ und im Fluß die „Nixen rauschen“ und hinab locken in den „kühlen Grund“ (I 112). Bald sind es badende Nixen, bald ein zauberischer Spielmann, die in einer „phantastischen Nacht“ unwiderstehlich locken in einem Gewoge bestrickender Klänge und Farben. Der rüstige Geselle hier erleidet ein ähnliches Schicksal wie Romana oder wie Raimund in „Zauberei im Herbst“ und Otto in „Dichter und ihre Gesellen“. Die magischen Kräfte der Lorelei werden auch für ihn verhängnisvoll. Ohne Widerstand gibt er sich ihnen hin und versinkt in einem „farbig klingenden Schlund“.

Doch die Stimmen „logten“ auch ihm. Wie Romana, Raimund und Otto muß er erkennen, daß sein Leben eine „entsetzliche Täuschung“ war. Das hohe Ziel, das Unendliche, das er im Einswerden mit der Fülle und Schönheit alles Endlichen zu umfassen geglaubt, hat sich auch ihm entzogen. Auch sein Streben ist gescheitert. Zwar ist er nicht satter Behaglichkeit zum Opfer gefallen, dafür aber den „buhlenden Wogen“. Er hat sich im Endlichen verloren. Müde und alt taucht er vom „Schlunde“ auf. Sein Herz aber ist ausgebrannt, alles ursprünglich Große und Reine ist in sich zusammengefallen. Ein eisiger Hauch weht ihn an. Es ist das Gefühl des Abgrundes, des Verlustes ewiger Güter, das ihn jetzt anweht.

Dem blendenden Auszug der beiden rüstigen Gesellen steht ein erschreckendes Ende gegenüber. Woran aber ist der zweite Geselle gescheitert? Wir sind zwar schon beim Betrachten von Gestalten des Romans „Ahnung und Gegenwart“ auf diese Frage des Scheiterns

romantischer Daseinsformen eingegangen. Doch wir wollen hier nochmals diese Frage aufrollen, weil sich hier der Dichter selbst unmißverständlich ins Geschehen einschaltet. In der letzten Strophe gibt er selbst Antwort auf unsere Frage.

Auch über dem Dichter singen und klingen die Wellen des Frühlings, auch er kennt die Macht der Lorelei. So gesteht er in der Romanze „Zauberblick“ seine Begegnung mit der „schönen Fraue“. Sie erscheint ihm zur stillen Mittagszeit in einer verfallenen Burg:

„Ihr Haar, wie'n goldner Mantel,
War tief herabgerollt,
Auf einmal sie sich wandte,
Als ob sie sprechen wollt'.

Und als ich schauernd lauschte —
Da war ich aufgewacht,
Und unter mir schon rauschte
So wunderbar die Nacht.

Träumt' ich im Mondenschimmer?
Ich weiß nicht, was mir graut,
Doch das vergeß' ich nimmer,
Wie sie mich angeschaut!“ (I 455)

Eine ähnliche Begegnung gesteht Eichendorff auch in der Romanze „Der stille Grund“:

„Eine Nixe auf dem Steine
Flocht dort ihr goldnes Haar,
Sie meint', sie wär' alleine,
Und sang so wunderbar.

Sie sang und sang, in den Bäumen
Und Quellen rauscht' es sacht,
Und flüsterte wie in Träumen
Die mondbeglänzte Nacht.“ (I 425)

Dieser Zauberblick, der wunderbare Gesang im stillen Grunde, hat sich auch dem Dichter unvergeßlich in die Seele gesenkt. Daher „schwellen“ ihm Tränen im Auge beim Anblick des Schicksals des kecken Gesellen. Er kennt ja die Gefahren, denen er zum Opfer gefallen ist. Er fühlt sich ihm im Innersten verwandt.

Doch läßt seine demütige Bitte an Gott zugleich den Unterschied

erkennen zwischen dem Dichter und dem kecken Gesellen. Dieser ahnt wohl ein hohes Ziel, hohe Dinge, nach denen er trachtet. Es liegt nahe, ihn mit Zeitgenossen Eichendorffs zu vergleichen, manchen Romantikern, die ebenfalls jubelnd auszogen, fasziniert und geblendet von einem Unendlichen, das sie zu finden glaubten. Doch wie manche von diesen unterliegt auch der kecke Geselle einem „ungeheuren Irrtum“. Er glaubt auch, jenes Unendliche, Ewige in der Fülle des Endlichen zu finden. Daher gibt er sich ihr vorbehaltlos hin. Im selig blinden Einswerden mit allem Verlockenden der Sinnenwelt glaubt er ein Unendliches zu umfassen. Dabei gibt er sich dem Flüchtigsten hin, einem unbestimmten Gewoge von Farben und Klängen, optischen und akustischen Reizen. Er dringt nicht begründend in die Sinnenwelt ein, um in ihr ein Abbild des Ewigen zu finden. Sein ganzes Dasein ist ein bloßer Sinnenrausch. Dabei verliert er die demütige Bescheidenheit. Seine Verblendung macht ihn überheblich. Eine Ein- und Unterordnung in einen Kosmos scheint er nicht mehr zu kennen. Sein Ich wird ihm zum Schöpfer aller Begeisterung. Dabei wird aber dieses Ich immer ohnmächtiger, die entfesselten kosmischen Mächte immer diabolischer.

Der Dichter aber scheint diese demütige Bescheidenheit behalten zu haben. Er kennt nicht nur die verwirrenden Sirenengesänge, sondern auch wie Leontin „alte, fromme“ Lieder und Glockenklänge christlicher Kirchen. Im zitierten Gedicht „Der stille Grund“ sind es Morgenglocken, die den Dichter von der Nixe wegziehen:

„Und hätt' ich nicht vernommen
Den Klang zu guter Stund',
Wär' nimmermehr gekommen
Aus diesem stillen Grund.“

Die Gnade einer lebendigen christlichen Frömmigkeit gibt ihm ein Gefühl der Geborgenheit, einen Halt gegen alle Gefahren der Tiefe. Daher kann Eichendorff der Magie Widerstand entgegensetzen. Er kann im Gedicht „Der Umkehrende“ sagen:

„Du sollst mich doch nicht fangen,
Duftschwüle Zaubernacht!“ (I 364).

Aehnlich wie Friedrich gibt auch der Dichter sich allem Irdischen nur unter einem großen Vorbehalt hin. Jene Vermessenheit, den

„Drang nach alter Willkür“, das „Heidnische“, bekämpft er erfolgreich; denn er kennt noch die demütige Unterordnung unter einen höhern Willen, weiß auch, daß es nur so Bewahrung für ihn gibt.

In der Novelle „Die Zauberei im Herbst“ sagt der vom Leben berauschte, bezauberte Raimund zu Ubaldo: „Ich betrachte Eure feste, freudige, männliche Gestalt mit wahrer Scheu und Ehrfurcht, wie Ihr Euch, unbekümmert durch Leid und Freude, bewegt und das Leben ruhig regieret, während Ihr Euch demselben ganz hinzugeben scheint, gleich einem Schiffer, der bestimmt weiß, wo er hinsteuern soll, und sich von dem wunderbaren Liede der Sirenen unterwegs nicht irremachen läßt...“ (A 140). Diese Worte könnte man auch an den Dichter richten im Hinblick auf die Art, wie er sich hier ins Geschehen einschaltet. Er kennt das Ziel seiner Lebensreise und verliert es nicht aus den Augen. Scheinbar gibt er sich zwar dem Leben auch hin, doch nur unter einem großen Vorbehalt. Daher findet er zu einer lebensmöglichen Form romantischen Daseins.

IV. Eichendorff als Romantiker

Wir haben gesehen, wie sich Eichendorff sowohl in seinen theoretischen Schriften als auch in seinen Dichtungen mit dem Schicksal des romantischen Daseins auseinandersetzt. Spricht er in den ersten von einem frevelnden Entfesseln magischer Kräfte, das bei ihm immer an die Emanzipation des Subjekts gebunden ist, so zeigt er in den Dichtungen in eindrucklichen Bildern immer wieder die Gefahren der romantischen Haltung. Dabei lehnt Eichendorff vor allem jenes Maßlose, Uebersteigerte ab, jene Grenzsituation, wie sie Romana verkörpert; denn er hat erkannt, daß eine solche Existenzform die Selbstzerstörung in sich trägt.

Doch bleibt Eichendorff nicht bei bloßer Kritik stehen, er weist auf eine Daseinsform hin, die die romantische Gefahr zu bannen vermag. Wir haben bereits bei der Betrachtung des Gedichtes „Die zwei Gesellen“ darauf hingewiesen, daß der Dichter in der letzten Strophe eine solche Daseinsform der Bewahrung andeutet. Auch in Friedrich in „Ahnung und Gegenwart“ haben wir eine solche gültige romantische Daseinsform verkörpert gesehen. Gerade mit Friedrich aber wird der Dichter selbst in engste Beziehung gebracht, ja mit ihm identifiziert. Hier muß jedoch eine Einschränkung gemacht werden. Zwar hat Eichendorff Friedrich sicher viele Züge aus seinem Leben mitgegeben, ihn mit vielen eigenen Eigenschaften ausgestattet. Besonders Friedrichs kunsttheoretische Äußerungen dürfen als persönlichste Meinung Eichendorffs betrachtet werden. Doch auch die andern Gestalten des Romans sind Schöpfungen Eichendorffs, Ausdruck seines inneren Lebens. Nur die Betrachtung der Gesamtheit der wichtigen Gestalten des Romans wird daher Schlüsse auf die Existenz des Dichters erlauben. Eichendorff selbst bestätigt dies für die Gestalt Romanas. Am 20. Oktober 1814 schreibt Loeben Eichendorff seine Eindrücke über dessen Erstlingsroman „Ahnung und Gegenwart“ (XIII 58 ff.). Eichendorff seinerseits kommentiert Loebens Bemerkungen wieder. Ueber Romana schreibt Loeben: „... zu der Gräfin Romana, — einer herrlich hingestellten Figur, die eines gro-

ßen Dichters würdig ist — hat Dir leiblich irgend ein weibliches Wunderwesen gesessen, und Du hast bestimmt die Idee dazu in irgend einem Abenteuer empfangen.“ Dazu bemerkt Eichendorff: „Nein, sondern in mir selbst.“ In seinem Innern hat Eichendorff die Idee zu *Romana* empfangen, sie ist ebenso Projektion von Zügen des Dichters wie auch die andern wichtigen Gestalten, z. B. *Leontin*, *Rudolf*. Eichendorff trägt folglich auch selbst die Möglichkeit des Schicksals *Romanas* in sich. Das Magische ist für ihn selbst eine große Gefahr, die ihn immer wieder in den Abgrund zu ziehen versucht. Auch Eichendorff ist ein romantischer Dichter, auch für ihn gilt das schon zitierte Wort *Viktor-Lotharios* in „*Dichter und ihre Gesellen*“, daß kaum ein Dichter unversehrt in jene „märchenhafte Zaubernacht“ steige, wo der „zauberische Spielmann“ nach dem *Venusberg* verlocke. Daher wird auch begreiflich, wieso Eichendorff das Thema der romantischen Gefahr immer wieder dichterisch gestaltet. Es ist sein persönlichstes Anliegen, das sich durch sein ganzes Leben zieht.

Dies Nebeneinander verschiedener Seinsmöglichkeiten im Dichter selbst spiegelt sich nicht nur in den verschiedenen Gestalten der Romane und Novellen, sondern auch in der Bedeutung der einzelnen Symbole. Es würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, dies umfassend darzustellen. Doch wollen wir kurz bei der Bedeutung des Waldes auf diese Ambivalenz und die Möglichkeit ihrer Ueberwindung hinweisen.

Der Wald nimmt in Eichendorffs Dichtung eine zentrale Stellung ein. Der Dichter wird nicht müde, ihn zu besingen, sich an seinem Rauschen zu begeistern, sich ihm in einem Hochgefühl hinzugeben. Doch weckt das Rauschen des Waldes auch Gefühle des Grauens:

„Wie Wald und Strom im Rauschen
Verlockend Worte tauschen!
Was ist's, daß ich ergrause? . . .“ („Anklänge“ I 373)

Der Wald kann selbst zum bannenden Verhängnis werden:

„Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!“
(„Waldgespräch“ I 431)

Der ahnungslose Wanderer wird im „Waldgespräch“ das Opfer einer zerstörenden Gewalt. Besonders das Gedicht „*Zwielicht*“ entfaltet eine düstere, unheimliche Stimmung:

„Dämm'ung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken zieh'n wie schwere Träume —
Was will dieses Grau'n bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Laß es nicht alleine grasen,
Jäger zieh'n im Wald und blasen,
Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hinieden,
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut' müde gehet unter,
Hebt sich morgen neugeboren.
Manches bleibt in Nacht verloren —
Hüte dich, bleib wach und munter!“ (I 7)

Das Rauschen des Waldes ist hier „schaurig“. Alles Reine, Unschuldige ist bedroht. Das Gnadenhafte weicht einer dunklen Magie, die unwiderstehlich in die Tiefe zieht. Die Waldesnacht wird hier Symbol alles Unheimlichen, Bedrohenden. Sie zieht das Leben magisch in ihren Bann, um es untergehen zu lassen.

Wir wissen, daß auch Romana von den Stimmen des Waldes verführt wurde und in seiner „Nacht“ unterging. Ein ähnliches Schicksal bedroht hier den Dichter selbst. Die dunkeln Stimmen werden immer mächtiger, alle Gegenkräfte treten zurück.

Trotzdem entzieht sich Eichendorff dieser verhängnisvollen Gewalt immer wieder. Wir haben darauf hingewiesen, wie Friedrich das dichterische Schauen als göttliche Gnade deutet, indem er das Walten der Phantasie christlich umdeutet. Ein ähnlicher Vorgang vollzieht sich auch, wenn Friedrich in der schon zitierten Rede Romana auf den Wunderbau der hundertjährigen Stämme hinweist, wie diese „ihre rauhen, verwitterten Riesennacken... vor ihrem Herrn beugend, Freundschaft schließen und in weiser Ordnung und Frömmigkeit die Welt tragen und erhalten“ (III 247). So verstanden, verliert der Wald seine bannende Gewalt. Die „schaurigen“ Stimmen der Bäume verwandeln sich in einen „wunderbaren Nachtgesang“, der auf ein Unendliches hinweist. Der Wald wird Träger und Hüter ewiger Werte, die den Menschen allein bewahren:

„Da steht im Wald geschrieben
Ein stilles ernstes Wort
Vom rechten Tun und Lieben,
Und was des Menschen Hort.“ („Abschied“ I 33)

Eichendorff spricht oft vom Traum. Er ist für ihn oft Medium des Ewigen, ein offenes Fenster, durch das den Menschen der Hauch des Ewigen berühre (Vgl. z. B. Roman 9). Ähnliche Bedeutung kommt nach dieser Umdeutung auch dem Waldesrauschen zu, auch es wird Stimme des Ewigen.

In „Ahnung und Gegenwart“ schreibt Eichendorff folgende bedeutsamen Worte: „Das Rauschen des Waldes, der Vogelsang rings um ihn (Friedrich) her, diese seit seiner Kindheit entbehrte grüne Abgeschiedenheit, alles rief in seiner Brust jenes ewige Gefühl wieder hervor, das uns wie in den Mittelpunkt alles Lebens versenkt . . . Alles Durchlebte und Vergangene geht noch einmal ernster und würdiger an uns vorüber, eine überschwengliche Zukunft legt sich, wie ein Morgenrot, blühend über die Bilder und so entsteht aus Ahnung und Erinnerung eine neue Welt in uns und wir erkennen wohl alle die Gegenden und Gestalten wieder, aber sie sind größer, schöner und gewaltiger und wandeln in einem anderen, wunderbaren Lichte“ (III 78).

Das Waldesrauschen weckt ein ewiges Gefühl wieder, es weckt die Erinnerung an längst Vergangenes. Wie bereits zitiert, sagt Friedrich einmal von seiner Kindheit, diese scheine nur ein „lieblicher Widerschein“ einer viel fernerer und tieferen Heimat zu sein. Wenn ihn oft nur ein einzelner Ton davon berühre, erfasse ihn ein „unbeschreibliches Heimweh“ danach (III 47). Das Waldesrauschen ist ein solcher Ton, es weist wie die „schönen alten“ Lieder zurück in eine ewige Heimat, und der Dichter fühlt sich manchmal von ihm dahin getragen, versenkt in jenen Ursprung alles Daseins.

Mit der Erinnerung an längst Vergangenes verbindet sich die Ahnung einer überschwenglichen Zukunft. Erinnerung und Ahnung aber bedeuten hier bei Eichendorff das gleiche: sie eröffnen den Blick in eine Unendlichkeit, die sich über alles Endliche, die „Bilder“, legt und eine „neue Welt“ im Dichter entstehen läßt. Das Irdische aber verliert so seine berückende Magie, es wird Symbol eines Ewigen, dem man sich ohne Gefahr „selig blind“ hingeben kann.

Eichendorff vermag sich zu bewahren. Das Waldesrauschen verwandelt ihm alles Verderbenbringende immer wieder in Boten der

wahren Heimat, es läßt ihn nicht untergehen. Fortunat in „Dichter und ihre Gesellen“ spricht dies aus in den Worten: „... es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unserer heimatlichen Berge, wo du auch seist, es findet dich doch einmal wieder, und wär es durchs offene Fenster im Traum ...“ (IV Kap. 17). Der Wald wird so zum Bewahrenden, die Welt Tragenden und Erhaltenden. In seinem Rauschen kann sich der Dichter einig fühlen mit der Welt als Teil eines göttlichen Kosmos. Er kann sich immer wieder von ihm tragen lassen als der Stimme seiner wahren Heimat:

„Und mitten in dem Leben
Wird deines Ernsts Gewalt
Mich Einsamen erheben,
So wird mein Herz nicht alt.“ („Abschied“ I 33).

So sehen wir, wie Eichendorff verschiedene Möglichkeiten romantischen Daseins in sich trägt. Einerseits drängt es ihn mächtig, sich allem Bezaubernden unbedingt hinzugeben, in höchster Lust eins zu werden mit ihm. Es lockt ihn, alles Beschränkende hinter sich zu lassen, um vorbehaltlos in der Fülle des Irdischen in einem Hochgefühl ein Unendliches zu umfassen. Doch verbindet sich mit diesem Hochgefühl ein Gefühl des Abgrundes. Höchste Lust mengt sich mit tödlichem Entsetzen, das oft überhand zu nehmen droht. Aber immer wieder wird das Bedrohende bei Eichendorff von einer Fülle des Glaubens überflutet. Die Gnade eines weiten christlichen Weltgefühls wird ihm immer wieder zuteil. Sie vermag vor den Kräften des Abgrundes zu bewahren, wenn man sich ihr nur hingibt. Sie bedeutet für den Dichter Eichendorff einen letzten Halt gegen alle romantische Gefahr.

Wie wir angeführt haben, behauptet Eichendorff von Brentano, daß ein „unverwüstlich tiefes religiöses Gefühl“ das Dämonische in ihm sein Leben lang bekämpft und bezwungen habe. Dies möchten wir für Eichendorff selbst geltend machen. Er hat der Versuchung widerstanden und ist als Romantiker der Lorelei nicht zum Opfer gefallen. Für ihn gilt daher mit Recht das Wort Fortunats im „Marmorbild“: „... ein redlicher Dichter kann viel wagen, denn die Kunst, die ohne Stolz und Frevel bespricht und bändigt die wilden Erdengeister, die aus der Tiefe nach uns langen“ (A 195). Eichendorff konnte als Dichter in jene Zaubernacht steigen, den Klängen des zauberischen Spielmanns lauschen; denn indem er das Irdische im

Hinblick auf ein es verklärendes Ewiges betrachtete, verlor es seine bannende, versteinemde Gewalt.

Eichendorff stellt die Bewahrung immer wieder dar als ein Zurückweichen vor einer Grenzsituation in verbürgte Formen menschlichen Daseins. Die Abwendung der drohenden Gefahr wirkt erlösend. Der Dichter verbindet sie mit dem glanzvoll aufbrechenden Morgen, dem Sonnenaufgang, der alle Gefahren der „falschen Nacht“ mit seinem blendenden Lichte verdrängt und ein neues Gefühl der Geborgenheit, des Glückes weckt.

Doch mischt sich oft eine leise Wehmut in die Freude über die Bewahrung. Dies kann als christliche Ergebung in einen höheren Willen verstanden werden, wie es Eichendorff selbst etwa ausspricht in den Versen:

„Und das ist der Klang der Wehmut,
Der durch alle Dichtergeister
Schauernd geht, wenn sie in Demut
Ueber sich erkannt den Meister.“ („Entgegnung“ I 100)

Daneben haben wir darauf hingewiesen, daß dieses Zurückweichen vor einem Aeüßersten zugleich ein Verzicht, eine Einschränkung bedeute. Dies Bewußtsein mag leicht mitschwingen in der Wehmut, wie wir sie bei Friedrich, vor allem aber bei Gaston in der „Entführung“ antreffen. Auch in der letzten Strophe des Gedichtes „Die zwei Gesellen“ haben wir ein solch wehmütiges Verzichten, ein demütiges Sich-Einordnen ausgedrückt gefunden. Gerade diese Haltung aber scheint uns für Eichendorff selbst charakteristisch zu sein. Er verzichtet auf alles Maßlose, Uebersteigerte. Er kehrt immer wieder in den Kreis des Verbürgten zurück, usurpiert keine Kräfte, denen er als Mensch doch nicht gewachsen ist. Daher kann er auch mit Recht die Romantik, ihre Hybris, kritisieren und eindrucklich vor ihr warnen. Er bezahlt seinen Verzicht vielleicht mit einem kleinen Verlust an letzter Magie, die einem Brentano, der kühner war, manchmal beschieden ist. Doch entschädigt er uns dafür mit einem reichen, verbürgten dichterischen Werk, das uns immer wieder zu erfreuen vermag.

A. Texte

- Eichendorff J. v., Werke. Historisch-kritische Ausgabe von W. Kosch. Regensburg, Verlag J. Habbel. Bde. I, III, IV, VI, X—XIII, XXII. Zitiert I, III etc.
- Werke. Herausgegeben von M. Wehrli. Atlantis Zürich, 1945. Zitiert A.
 - Sein Leben und seine Werke. Herausgegeben von H. v. E. Leipzig 1864.
 - Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Paderborn, Fer. Schöningh, 1866. I. Teil: Zitiert Lit. II. Teil: Die neuere Romantik. Zitiert Romantik.
 - Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum. Paderborn 1866. Zitiert Roman.
 - Zur Geschichte des Dramas. Paderborn 1866. Zitiert Drama.
- Aus dem Nachlaß des Freiherrn J. v. Eichendorff. Herausgegeben von W. Kosch. Vereinsschrift der Görresgesellschaft 1906.
- Jean Paul, Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Erste Abteilung Bd. 11. Vorschule der Aesthetik.
- Schlegel Fr., Jugendschriften. Herausgegeben von J. Minor, 1882.
- Fichtes Werke. Herausgegeben von F. Medicus, 1922.

B. Allgemeine Darstellungen

- Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. 1946.
- Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. 1939.
- Rehm W. Experimentum medietatis. München 1947.
- Haym R. Die romantische Schule. Berlin 1870.
- Huch Ricarda. Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig, 1911.
- Korff H. A. Geist der Goethezeit.
- Strich F. Deutsche Klassik und Romantik. 1949.
- Schultz F. Deutsche Romantik. In Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte III, 107—22.
- Gundolf F. Romantiker. 1930.
- Hartmann N. Die Philosophie des deutschen Idealismus. 1923.

C. Darstellungen zu Eichendorff

- Eichendorff H. v. Einleitung zu den gesammelten Werken. 1864.
- Schöll Ad. Rezension von Eichendorffs Werken. Gedr. in hist.-krit. Ausgabe III.
- Brandenburg H. J. v. Eichendorff. München 1922.

- Strich F. Eichendorff. Hochstift 1926.
- Ermatinger E. Deutsche Dichter 1700—1900. Abschn. Eichendorff.
- Wiese B. v. Rede über Eichendorff. 1932.
- Wehrli M. Einleitung zu den Werken 1945.
- Emrich W. Eichendorff. Skizze einer Aesthetik der Geschichte. Germ.-Rom. Monatsschrift, 1939.
- Kunz J. Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik. 1951.
- Cysarz H. Eichendorff und der Mythos. Festschrift f. J. Petersen. 1938.
- Dietze R. Eichendorffs Ansicht über romantische Poesie. Diss. 1883.
- Ermatinger E. Die deutsche Lyrik seit Herder. Abschn. Eichendorff.
- Jansen E. Ahnung und Gegenwart im Werke Eichendorffs. Diss. Gießen, 1937.
- Koischwitz O. Ueber die Literaturgeschichte des Dichters Eichendorff. Dichtung und Forschung: Festschrift f. E. Ermatinger. 1933.
- Nadler J. Eichendorffs Lyrik. Prag, 1908.
- Ninck M. Hölderlin und Eichendorff. 1928.
- Schindler R. Eichendorff als Literaturhistoriker. Diss. Zürich 1926.
- Wehrli R. Eichendorffs Erlebnis und Gestaltung der Sinnenwelt. Diss. Zürich, 1938.
- Weihe A. Der junge Eichendorff und Novalis' Naturpantheismus. Germ. Studien, Heft 210. Diss. Berlin, 1939.
- Wesemeier R. Eichendorffs satirische Novellen. Diss. Marburg 1915.

Curriculum vitae

Ich, Otto Keller von Villigen AG, wurde am 22. 10. 1926 in Malans GR geboren. Die Primar- und Sekundarschule besuchte ich in meinem Wohnort. Von 1942 bis 1947 war ich Schüler der Kantonschule in Chur, die ich mit dem Bündner Lehrerpapent abschloß. Von 1947 bis 1949 war ich im Schuldienst tätig. Im Frühjahr 1949 immatrikulierte ich mich an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. Meine Studiengebiete waren deutsche Sprache und Literatur sowie Welt- und Schweizergeschichte. Das Studium in Zürich unterbrach ich im Sommer 1951 durch ein Semester an der Universität Tübingen. Ich beendete mein Studium am 12. Dezember 1953.

